НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ

ISSN 0130-69
1994
5·6





М. Козаченко.
Буковинський кобзар.
(Ю. Федькович в молодості).
Картон. Темпера.
Фото В. Хлібцевича.

ЖУРНАЛ ІНСТИТУТУ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРИСТИКИ ТА ЕТНОЛОГІЇ ім. М. РИЛЬСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ НАУК УКРАЇНИ, МІЖНАРОДНОЇ АСОЦІАЦІЇ ЕТНОЛОГІВ І МІНІСТЕРСТВА КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ

5·6 1994

ВЕРЕСЕНЬ — ГРУДЕНЬ

(249—250)

Рік заснування 1925
Виходить один раз на два місяці

КИЇВ
НАУКОВА ДУМКА

У ЖУРНАЛІ

УКРАЇНСЬКА ДІАСПОРА

ДИСКУСІЇ

ОГЛЯДИ, РЕЦЕНЗІЇ, АНОТАЦІЇ

НАМ ПИШУТЬ

ХРОНІКА

Адреса редакції:
252001 МСП, Київ-1,
вул. Грушевського, 4
Телефон 228-58-73

Науковий редактор *О. Г. Костюк*
Відповідальний секретар *І. М. Власенко*
Редактори відділів *В. Т. Скуратівський, Г. М. Тищенко, К. М. Шпак*
Художні редактори *М. І. Стратілат, Н. М. Абрамова*
Технічний редактор *О. В. Дивуля*
Коректор *Г. С. Божок*

Здано до набору 20.12.94. Підп. до друку 27.03.95. Формат 70Х108/16. Папір друк. Вис. друк. Ум. друк. арк. 8,4. Ум. фарбо-відб. 9,8. Обл.-вид. арк. 9,50. Тираж 4370 пр. Зам. 4-964.

«НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ», № 5—6 (249—250) вересень — грудень, 1994. Журнал Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України, Міжнародної асоціації етнологів і Міністерства культури України. Заснований в 1925 р. Виходить 1 раз на 2 місяці. (Українською мовою). Головний редактор Олександр Костюк. Київ, видавництво «Наукова думка». Адреса редакції: 252001, вул. М. Грушевського, 4. Київська книжкова друкарня наукової книги. 252004, Київ-4, вул. Терещенківська, 4.



З ІСТОРІЇ НАУКИ, КУЛЬТУРИ ТА ПОБУТУ

ПРОБЛЕМИ НАРОДНОПІСЕННОЇ НОВОТВОРЧОСТІ В УКРАЇНСЬКІЙ ФОЛЬКЛОРИСТИЦІ XIX — поч. XX ст.

Об'єктивне, поглиблення дослідження української народнопісенної новотворчості є важливим завданням і нагальною потребою сучасної вітчизняної фольклористики. І хоча ця тема в нашій науці про уснопоетичну творчість народу не нова, її теоретичні засади вивчено ще далеко не достатньо. Досі не висвітлено, зокрема, історіографії дослідження народнопісенної новотворчості в українській фольклористиці, не простежено в працях вітчизняних учених процесів формування принципів виділення новотворів із загалу народної пісенності, критеріїв фольклорності новотворень, понятійно-термінологічного апарату. У праці, що пропонується увазі читача, робиться спроба висвітлення деяких із зазначених вище проблем.

Зауважимо, що їх певною мірою торкаються вже перші дослідники української народнопісенної творчості, зокрема, М. Цертелєв, М. Максимович, Вацлав з Олеська. Однак найбільш повно й системно як на той час проблеми, пов'язані із виникненням та побутуванням нових пісенних творів у народному середовищі, розглянув І. Срезневський у статті «Взгляд на памятники украинской народной словесности» (письмо к профессору И. М. Снегиреву) [1]. Тут автор відзначає існування в народній свідомості своєрідного поділу всіх історичних пісень на «старі» і «просто пісні», названі дослідником «новими» (ймовірно, що цей термін стосовно пісень-новотоврів ужито вперше у вітчизняній фольклористиці) [2]. Хронологічним рубежем між обома групами пісень вважалась дата падіння Запорізької Січі.

Далі в своїй праці І. Срезневський подає жанрову класифікацію української пісенності і зазначає при цьому, які жанрово-тематичні групи належать до «нових», а які до «старих» пісень [3].

Таким чином, уперше в українській фольклористиці здійснюється спроба застосувати — правда, ще не досить виразно — основні принципи виділення новотворів із загалу народної пісенності — хронологічний та жанрово-тематичний. При цьому сам вислів «нові пісні» набуває певного термінологічного значення.

[1] Див.: Ученые записки Императорского Московского университета.— 1834.— № 6.— С. 135—150.
[2] *Там же.*— С. 142.
[3] *Там же.*— С. 144—145.

Надзвичайно цінним є спостереження І. Срезневського над процесами побутування й популяризації пісень-новотворів у народному середовищі. Учений зауважив, що, крім пісень, які є загальнонародним надбанням, серед селян побутує чимало «місцевих» пісенних творів (перше вживання цього терміна в українській фольклористиці), які складаються з приводу певних локальних випадків «і часто забуваються» [4]. Проте кращі з цих пісень набувають поступово популярності й стають загальновідомими.

З великим замилуванням І. Срезневський описав процес творення пісень (у т. ч. й мелодій) у селянському середовищі, відзначивши його характерні особливості й високу художню обдарованість простих людей, які надзвичайно легко укладали нові пісні, імпровізуючи при якійсь роботі.

Відомий діяч «Руської трійці» Я. Головацький одним з перших в українській фольклористиці дійшов до усвідомлення безперервності піснетворчого процесу, зумовленості відмирання одних творів та появи інших історичними змінами в суспільстві. Учений був упевнений і в тому, що кожна народна пісня є результатом не тільки індивідуальної, але й колективної творчості, у якій беруть участь багато людей різних поколінь [5].

Аналізуючи епічні пісні, Я. Головацький дійшов висновку, що ці твори виникають у ході подій, які в них оспівуються [6]. Пізніше цей висновок підтвердять своїми студіями народних пісень П. Куліш [7] та Володимир Гнатюк [8].

Досліджуючи новотвори, Я. Головацький чи не вперше в українській фольклористиці звертає увагу на їхній тісний зв'язок з традиційною народною поезією: «Нерідко нові події убираються в оновлену поетичну форму, утримуючи в головних рисах колорит. За зразками стародавніх пісень молоде покоління складає нові пісні, що вражають нас своєрідністю картин та свіжістю найприродніших барв» [9].

Одним із перших в Україні Я. Головацький описав спосіб одночасного творення пісні в народному середовищі кількома особами [10].

Відомий український історик, фольклорист та етнограф М. Костомаров хоч і вважав, що народна творчість «сильно хилиться до занепаду» [11], добре розумів вагу нових пісень для науки, і не випадково з його вуст уперше в українській фольклористиці пролунав заклик збирати саме пісні-новотвори. При цьому, на думку дослідника, збирач творів усної поезії народу повинен був керуватися не власними вподобаннями, а інтересами науки: «...Ні в якому разі не можна нехтувати піснями новішої формації чи тими, що носять відбиток новіших переробок. Якщо нашому естетичному смакові вони видаються потворними, вульгарними, навіть цинічними і позбавленими будь-якої поезії, то для історика й людини, котра мислить, вони є все-таки цінними пам'ятками народної творчості» [12]. Цього принципу — збирати пісенні новотвори будь-якої якості й форми — дотримувалися всі корифеї вітчизняної фольклористики, є він актуальним і для нинішнього покоління збирачів.

Принагідно зауважимо, що деякі з пісенних новотворів М. Костомаров оцінює дуже високо: наприклад, свіжоскладену пісню про Устима Кармелюка вчений вважав не гіршою від давніх історичних пісень [13].

[4] *Там же*.— С. 138.
[5] *Кирчів Р.* Етнографічно-фольклористична діяльність «Руської трійці».— К., 1990.— С. 36—37.
[6] *Возняк М.* Століття «Зорі» Маркіяна Шашкевича.— Ч. 1.— Львів, 1936.— С. 109.
[7] *Кулиш П.* Записки о Южной Руси.— Т. 1.— К., 1856.— С. 178—180.
[8] *Гнатюк В.* Деякі уваги над байкою // Вибрані статті про народну творчість.— К., 1966.— С. 177.
[9] *Головацкий Я.* Народные песни Галицкой и Угорской Руси.— Ч. 1.— М., 1878.— С. 724.
[10] *Возняк М.* Століття «Зорі»...— С. 100.
[11] *Костомаров Н.* Историческое значение южнорусского песенного творчества // Собр. соч.— Кн. VIII.— Т. XXI.— СПб., 1906.— С. 433.
[12] *Костомаров Н.* Великорусская песенная поэзия (по вновь изданным материалам) // Вестник Европы.— 1872.— Июнь.— С. 554.
[13] *Міяковський М.* Костомаров у Рівному // Україна.— 1925.— Кн. 3.— С. 49.

М. Костомаров вказує на два основні способи творення нових пісень у народному середовищі: укладання оригінальних зразків та актуалізація давніх творів[14]. Дослідник підкреслює і важливу роль контамінації в процесі складання нових пісень[15].

1881 року в Женеві з'явилася перша в українській фольклористиці монографія, цілком присвячена питанням народнопісенної новотворчості. Йдеться про книгу Михайла Драгоманова «Нові українські пісні про громадські справи», яка не тільки узагальнила набутки вітчизняної науки в дослідженні нових пісень, але й значно поглибила теоретичне осмислення багатьох проблем цієї галузі науки про уснопоетичну творчість народу.

Розглядаючи фольклорний процес у тісному зв'язку з історичним, економічним та моральним розвитком суспільства, М. Драгоманов визначив основні засади наукового аналізу нових народних пісень. Серед цих засад назвемо, зокрема, прагнення вченого докладно простежити генезу новотвору, розкрити історичні, соціально-політичні умови його виникнення, здобути максимум відомостей про його можливих чи реальних авторів, визначити географічний та соціальний ареал поширення пісні, ретельно дослідити всі її варіанти. До нашого часу зберігають своє методологічне значення вказівки М. Драгоманова на необхідність докладної паспортизації новотворів, подання до них поширених приміток, у яких він рекомендував відмічати не тільки вік та рівень освіченості інформатора, але й джерела засвоєння носієм тієї або іншої пісні. Учений радив занотовувати й коментарі співака стосовно коментованого ним твору, що, на думку дослідника, при записуванні нової пісні потрібно «більше, ніж в інших випадках»[16].

М. Драгоманов обгрунтував і конкретизував запропоновані І. Срезневським основні принципи виділення новотворів — хронологічний та жанрово-тематичний, які обидва народознавці застосовували щодо пісень історичного шару усної поезії народу. М. Драгоманов прийняв згадану І. Срезневським межу відліку новотворів у народній свідомості — дату знищення Запорізької Січі, вважаючи цю трагедію ланкою в низці інших фатальних подій другої половини XVIII століття (скасування гетьманату, запровадження кріпацтва), які знаменували втрату Україною решток автономії і перетворення її на звичайну провінцію Російської імперії. Саме відтоді, пише М. Драгоманов, «запанували ті порядки, які ми бачимо зараз»[17].

Пропагований М. Драгомановим принцип встановлення межі відліку новотворчості від найближчих історичних подій, що докорінно змінили державно-політичний устрій країни, спрямували в нове русло життя суспільства, прийнято й деякими сучасними українськими фольклористами[18]. Ми вважаємо цей принцип цілком логічним, оскільки й справді по зміні державного ладу в тій або іншій країні з часом кардинально мінявся й характер нової пісенності — спочатку в тематичному та емоційно-стилістичному планах і повільніше — в мелодиці новотворів.

М. Драгоманов першим докладно охарактеризував великі групи нових історичних та соціально-побутових пісень — антикріпосницьких, рекрутських та солдатських, заробітчанських, а також пісень, спрямованих проти нечесних служителів церкви.

Вивчаючи солдатські та рекрутські пісні, М. Драгоманов спростовував хибні твердження деяких дослідників про загальний занепад народної пісенності, про витіснення українських пісень з побуту селян та про серйозне погіршення їх під впливом російських солдатських пі-

[14] *Костомаров Н.* Великорусская песенная...— С. 553.
[15] *Костомаров Н.* Относится ли песня о взятии Азова к событиям XI века? // Киевская старина (далі — КС).— 1882.— Кн. 8.— С. 367.
[16] *Кузмичевский (Драгоманов М).* Малорусские песни об освобождении крестьян // КС.— 1887.— Кн. 4.— С. 629.
[17] *Драгоманов М.* Нові українські пісні...— С. 4.
[18] Див.: напр.: *Шумада Н.* Сучасна пісенність слов'янських народів.— К., 1981.— С. 263.

сень. М. Драгоманов довів, що питома вага останніх в репертуарі українського села незначна, при цьому вперше в українській фольклористиці вчений навів факти зворотного впливу українських солдатських і рекрутських пісень на відповідну російську пісенність [19]. Пізніше, однак, М. Драгоманов визнав, що все-таки під впливом солдатських і фабричних пісень частково псуються й українські пісенні новотвори — і мовою, і характером моральних принципів, проповідуваних у цих піснях [20].

Докладно розглядає М. Драгоманов заробітчанські й наймитські пісні, також віднесені ним до новотворів. При цьому чи не вперше він вживає й сам термін «наймитські пісні» [21]. Одним із жанрових різновидів останніх дослідник вважає так звані «заводські» пісні (термін, якого також уперше знаходимо в Драгоманова) [22]. Дані пісні, що змальовують тяжкі умови праці та життя заробітчан, що працювали на цукроварнях та бурякових плантаціях, деякі фольклористи відносять до найраніших зразків робітничих пісенних творів [23]. На цій підставі можна стверджувати, що не тільки І. Франко [24], але й М. Драгоманов був одним із перших вітчизняних народознавців, які вивчали робітничі пісні ще в стадії їх зародження.

У своїх наукових працях М. Драгоманов розмірковує над передумовами та способами творення нових пісень. Зіставляючи пісенні новотвори про різні історичні події, вчений доходить висновку, що прості люди складають пісні тільки «про такі справи, котрі займають їх розум і серце» [25]. Роком пізніше цю думку було розвинуто далі І. Франком [26].

У статті «Порча украинских песен» М. Драгоманов вказує на три основні джерела поповнення пісенного фонду новими творами: це — складання оригінальних зразків на основі традиційних пісень; актуалізація (за авторським висловом «прилагоження») давніх пісень; засвоєння народом літературних творів [27]. Важливою передумовою входження останніх у народний побут дослідник вважав відповідність їхнього ідейного змісту прагненням та ідеалам народу, а їхньої поетичної мови — особливостям художнього мислення простих людей.

Актуалізацію М. Драгоманов розумів досить широко — від заміни в історичних піснях одного слова до суттєвого переосмислення тексту, внаслідок чого, наприклад, стара козацька пісня перетворюється спочатку в чумацьку, а тоді і в солдатську [28].

Чи не вперше у вітчизняній науці М. Драгоманов докладно вивчає процес фольклоризації пісень літературного походження, встановлює деякі його загальні закономірності, як-от: спрощення й відкидання абстрактних розмірковувань, натомість насичення пісні конкретними образами й епізодами, взятими з життя трудового люду. Дослідник відзначає, що при цьому вишукані літературні алегорії поступаються місцем «реальним образам теперішнього та недавнього минулого» [29]. Аналізуючи численні варіанти «Пісні про панщину» у цій та в інших своїх працях, М. Драгоманов ретельно простежує, як авторський вірш поступово втрачає книжність, штучність у мові, в образах, в ідейному змістові і стає повноцінною народною піснею.

Досліджуючи пісні-новотвори, М. Драгоманов не міг не торкнутися проблеми критеріїв фольклорності свіжоскладених зразків. Головною ознакою фольклорної природи новотвору дослідник вважає наявність

[19] *Драгоманов М.* Нові українські пісні...— С. 87.
[20] *Р. Н. Л. (Драгоманов М.).* Порча украинских песен.— КС.— 1893.— С. 459—473.
[21] *Драгоманов М.* Нові українські пісні...— С. 106.
[22] *Там же.*— С. 109.
[23] *Бобкова В.* Зародження робітничого фольклору // Українська народна поетична творчість.— К., 1965.— С. 307.
[24] *Дей О.* Іван Франко і народна творчість.— К., 1955.— С. 88.
[25] *Драгоманов М.* Нові українські пісні...— С. 24.
[26] *Франко І.* Дещо про Борислав // Зібрання творів у 50-ти томах.— К., 1980.— Т. 26.— С. 186.
[27] *Р. Н. Л. (Драгоманов М.).* Порга.— С. 460—461.
[28] *Драгоманов М.* Нові українські пісні...— С. 104.
[29] *Кузмичевский (Драгоманов М.).*— Малорусские песни об освобождении крестьян // КС.— 1887.— Кн. 3.— С. 434.

його варіантів, за кількістю яких він судить про ступінь фольклорності пісні [30]. До пісень, відомих тільки в одному варіанті, дослідник підходить дуже обережно, хоча й не відмовляється аналізувати їх, завжди при цьому відзначаючи факт одиничності існування даної пісні. На думку вченого, цінність різних поодиноких творів зростає, якщо вони записані в різних місцях і розвивають одну й ту саму тему [31].

Отже, як бачимо, М. Драгоманов грунтовно вивчав народнопісенну новотворчість, мав струнку, логічно збудовану концепцію її дослідження. Ідеї вченого плідно розвивали дослідники пізніших поколінь, його висновки та спостереження значною мірою зберегли свою наукову цінність і сьогодні.

Охоче досліджував і публікував пісенні новотвори й Іван Франко, який відчутно поглибив вивчення окремих проблем у цій галузі фольклористики.

Услід за Я. Головацьким, Л. Жемчужниковим та М. Драгомановим І. Франко рішуче заперечив хибні думки про занепад уснопоетичної творчості народу, аргументуючи свою позицію, зокрема, й бориславськими робітничими коломийками [32]. Відзначаючи поширеність піснескладальних традицій серед сучасного йому галицького селянства, Каменяр вважав цей факт ознакою епічності світовідчуття своїх земляків [33]. Цікаво, що цю думку про особливе, епічне світосприйняття в населення цього регіону дослідники висловлюють і в наш час [34]. Можливо, саме в цьому спостереженні й криється розгадка феномена активного творення й поширення в Західній Україні до наших днів епічних пісень, а також панування в структурі місцевих пісень «епічного», за висловом О. Потебні, коломийкового вірша.

Як і М. Драгоманов, І. Франко вважає нові пісні цінним «історичним матеріалом», «документом» епохи, без якого неможливе пізнання сучасних письменникові людей і суспільства. Нові пісні він називає «казковими квітами свіжої народної поезії» [35] й ставить їх врівень з національною фольклорною класикою [36].

І. Франко підкреслював велике значення новотворів при дослідженні проблеми походження народних пісень [37]. Услід за Я. Головацьким та М. Костомаровим І. Франко потвердив думку про колективний характер творення пісень у процесі їхнього побутування й дійшов оригінального висновку про можливість виникнення якісно нових пісень з окремих варіантів інших творів [38].

Народному, або, за словом І. Франка, «самородному» поетові Каменяр відводив доволі пасивну роль у процесі творення пісні. Разом з тим, вважаючи творчість сучасних йому співців з народу чимось середнім між фольклором та літературою [39], учений наголошував на великому суспільному значенні пісень-переробок [40].

Приділяючи основну увагу змістові народнопісенних новотворів, І. Франко водночас набагато пильніше, у порівнянні з М. Драгомановим, придивлявся й до художніх властивостей нових пісень. Найхарактернішою їхньою прикметою І. Франко вважав реалістичність, «свіжість» художніх образів і картин. У захваті від однієї з нових пісень

[30] *Драгоманов М.* Нові українські пісні...— С. 36.
[31] *Там же.*— С. 77.
[32] *Франко І.* Дещо про Борислав...— С. 186.
[33] *Франко І.* Галицький селянський страйк у народній пісні // Нар. творчість та етнографія.— 1963.— № 2.— С. 97.
[34] *Гриця С.* Украинская песенная эпика.— М., 1990.— С. 114.
[35] *Франко І.* Галицький селянський страйк...— С. 97.
[36] *Франко І.* Рецензія на «Сербські народні пісні. Переклав М. Старицький // Зібрання творів у 50-ти томах.— Т. 26.— К., 1980.— С. 199.
[37] *Франко І.* Галицький селянський страйк...— С. 98.
[38] *Франко І.* Як виникають народні пісні? // Зібрання творів у 50-ти томах.— Т. 27.— К., 1980.— С. 65.
[39] Див., напр.: *Франко І.* Із поезій Павла Думки // Зібрання творів у 50-ти томах.— Т. 28.— К., 1980.— С. 33—34.
[40] Див.: *Франко І.* Рецензія на «Руський співаник». Уложив Кость Паньківський // Зібрання творів у 50-ти томах.— Т. 59.— С. 51—59.

«Про картоплю» дослідник вигукує: «Скільки цікавих подрібностей в тісній рамочці цієї пісні» [41].

Разом з тим, І. Франко відзначав і певні хиби свіжоскладених пісень [42], пояснюючи їхні недоліки коротким терміном існування цих творів, які перебувають ще тільки «в стані зародження». Дослідник висловлює впевненість, що з часом, у процесі побутування їхня коструба-тість зникне, «виглядиться». Зауважимо, що переважна більшість пісень-новотворів, які вивчав І. Франко, походять з Галичини і складені коломийковим розміром: тут і коломийки, і «довгі» сюжетні пісні.

Як відзначив О. Дей, Іван Франко «прищепив» смак до вивчення новотворів своєму молодшому колезі Володимирові Гнатюку [43—44] і дійсно, вже з перших кроків своєї дослідницької діяльності, працюючи пліч-о-пліч з Каменярами, В. Гнатюк активно цікавиться новотворами, у першу чергу, піснями. Однією з перших публікацій молодого фольклориста стала добірка з кількох рекрутських пісень, які він записав у своєму рідному Бучанському повіті. Кільканадцять новоутворених соціально-побутових та жартівливих пісень публікує В. Гнатюк у своїй великій розвідці «Руські поселення в Бачці» [45].

Етапною в науковій спадщині В. Гнатюка та в історії української фольклористики стала його стаття «Пісенні новотвори в українсько-руській народній словесності» [46], до якої додано кількадесят «довгих» пісень різноманітного змісту, переважно емігрантських. У цій статті автор ще раз доводить, що народна творчість не згасає (доказом чого служили наведені пісні), а також стверджує, услід за М. Костомаровим, І. Франком, велику цінність новотворів для пізнання життя народу. Тут дослідник перелічує близько десятка тем пісень-новотворів різних жанрів — історичних, соціально-побутових, баладних, жартівливих, моралізаторських, що з'явилися в Західній Україні протягом XIX століття — періоду, яким учений обмежує власне новотворчість (коломийки, які, на думку В. Гнатюка, існують уже понад сто років, для нього вже «не такі нові») [47].

Підтвердивши думку Я. Головацького, О. Кольберга, О. Потебні про перевагу коломийкового вірша в новій пісенності Галичини, В. Гнатюк докладніше зупиняється на метриці новотворів, характеризує деякі її різновиди, зазначає відмінність у цьому плані галицьких і лемківських пісень [48].

Торкаючись проблеми авторства народнопісенних новотворів, В. Гнатюк висловлює деякі думки, з якими важко погодитися. Зокрема, він безапеляційно проголошує всі згадки про авторство, наявні у текстах «довгих» пісень «фальшивими». Таке «підшивання під автора» дослідник пояснює виключно марнославством народних співців, над якими він іронізує [49]. Особливо кумедною видалася В. Гнатюкові остання публікація, де укладач назвав себе автором народної пісні. Цей факт учений вважає абсурдом і дорікає видавцям за недогляд.

Ми, однак, нічого дивного тут не бачимо: переймаючи пісні на слух, талановиті піснярі завжди імпровізують і щиро вважають себе повноправними авторами зімпровізованих ними пісень. З такими фактами можна зіткнутися в Карпатах і сьогодні [50].

[41] *Франко І.* Дещо про картоплю // Зібрання творів у 50-ти томах.— Т. 26.— К., 1980.— С. 196.

[42] *Франко І.* Галицький селянський страйк...— С. 100.

[43—44] *Дей О.* Іван Франко і народна творчість...— С. 65.

[45] Див.: Записки Наукового товариства ім. Т. Шевченка у Львові.— Т. XXII.— 1898.— С. 1—58.

[46] Див.: Записки Наукового товариства ім. Т. Шевченка.— Т. 5.— Львів, 1902.— С. 1—37; Т. 11.— Львів, 1903.— С. 38—67.

[47] *Гнатюк В.* (Переднє слово до збірника «Коломийки») // Вибрані статті про народну творчість...— К., 1966.— С. 154.

[48] *Гнатюк В.* Пісенні новотвори...— Т. 5.— С. 11.

[49] *Там же.*— С. 2—3; див. також рецензію В. Гнатюка на публікацію Кавацюка Николи «Песнь народна о покойной цесаревне Елизавете» // Літературно-науковий вісник.— Т. 18.— Кн. 4.— Львів, 1902.— С. 8—9.

[50] *Грица С.* Функція музичного елемента в співанках-хроніках // Співанки-хроніки. Новини.— К., 1972.— С. 58.

Володимир Гнатюк увів для наукового користування кілька термінів, що позначають певні поняття, пов'язані з постанням та побутуванням нових пісень; декотрі з цих термінів активно використовуються наукою і в наш час. Це, по-перше, термін «новотвір», який, імовірно, вперше з'явився в Гнатюковій статті «Пісенні новотвори...». Другий термін з цієї праці — «ошліфуватися» та однокорінні з ним на протязі десятиріч, використовувалися вітчизняними вченими. Цілком придатні для наукового вжитку й такі введені Володимиром Гнатюком терміни, як «новоутворювані», «новозложені» пісні, що їх часто знаходимо в розвідках фольклориста.

Пісенні новотвори, опубліковані В. Гнатюком, склали основу джерельної бази грунтовної розвідки про нові пісні з терену Галичини Ф. Колесси «Українська народна пісня в найновішій фазі свого розвитку»[51]. Намагаючись визначити сутність піснетворчого процесу, Ф. Колесса, слідом за Я. Головацьким та О. Потебнею, бачить її в розвиткові пісенних форм на основі традиції: «Кожна пізніша верства пісенна вносить щось нового в скарбницю народної поезії, але і вбирає в себе елементи, витворені давнішими формаціями, достосовуючись до традиційного стилю»[52].

На відміну від своїх видатних попередників — М. Драгоманова, І. Франка, В. Гнатюка, Ф. Колессу цікавлять пісенні новотвори не так як засіб пізнання народу, як феномен мистецтва. Найбільшу цінність нових пісень Ф. Колесса вбачає у тому, що новотвори дають змогу простежити «як виглядає народна пісня в початковій стадії свого формування, за ким перейшла довгий процес вигладжування й шліфування під впливом колективної творчості»[53]. Ще одне достоїнство нових пісень, на думку вченого, полягає в тому, що вони «дають дуже цінні дані для освітлення процесу поставання народних пісень»[54].

Джерелом пісенної новотворчості в народному середовищі Ф. Колесса вважає індивідуальну творчість «даровитих одиниць з-поміж селян»[55]. «Сільські поети» (вислів Ф. Колесси) тісно зв'язані з народом і способом свого життя, і світоглядом. У процесі складання нових пісень народні співці користуються традиційними прийомами і засобами піснетворення, вливаючи в давні форми новий зміст,— тому Ф. Колесса називає ще їх «народними творцями-імпровізаторами»[56].

Важливим є головний висновок статті: народна пісня «не згасає, не вмирає, а дальше розвивається й переходить у нову фазу розвитку»[57]. Цей висновок наче підвів риску під столітньою суперечкою фольклористів з даної проблеми й став одним із висхідних пунктів теорії новотворчості сучасної доби.

Отже, як бачимо, протягом XIX й початку XX століть українська фольклористика — одна з найбільш розвинутих у тогочасній Європі — розробила досить детально теорію народнопісенної новотворчості, окремі положення якої актуальні й нині. У працях видатних вітчизняних учених — І. Срезневського, Я. Головацького, М. Драгоманова, І. Франка, В. Гнатюка, Ф. Колесси та інших дослідників сформувалися й усталилися думки про безперервність піснетворчого процесу, зумовленість виникнення й занепаду пісенних жанрів і окремих творів історичними змінами в житті суспільства. Фольклористи відзначали велику цінність нових народних пісень для пізнання світогляду, психології, соціально-побутових умов життя народу, а також для вивчення процесів постання народних пісень взагалі, формування образно-стилістичної системи цих творів.

Дослідники народної творчості констатували надзвичайну обдарованість українців, простих людей, що виявлялась у складанні й імпро-

[51] Див.: *Колесса Ф.* Фольклористичні праці.— К., 1970.— С. 36—59.
[52] *Там же.*— С. 36—37.
[53] *Там же.*— С. 36.
[54] *Там же.*— С. 39.
[55] *Там же.*— С. 59.
[56] *Там же.*— С. 53.
[57] *Там же.*— С. 36.

візування ними великої кількості нових пісень; торкалися вчені ще в ті часи проблем психології творчості в народному середовищі.

У дорадянську добу було визначено й головні принципи виокремлення новотворів з масиву народних пісень — хронологічний та жанрово-тематичний, обгрунтовано й підстави вибору нижньої хронологічної межі новотворів.

У XIX столітті було поставлено питання й про критерії фольклорності новотворів, серед яких називалися усність творення й побутування пісні, анонімність, колективність, варіативність, традиційність.

Дослідники дорадянської доби охарактеризували більшість відомих сьогодні головних способів творення нових пісень: актуалізацію традиційних пісенних творів, укладання оригінальних зразків, фольклоризацію пісень літературного походження, міжнаціональну інтеграцію.

Тоді ж вивчення нової пісенності підвело вчених до висновку, що в кожної народної пісні є автор — конкретна особа, ім'я якої здебільшого не зберігається в процесі побутування пісні. Виділялися дві категорії авторів — митці-професіонали, представники освічених верств населення, та укладачі пісень з народного середовища («мужики»). Стосовно пісень літературного походження усталилася в той час думка, що вони можуть вважатися повноцінними фольклорними творами при умові їхнього побутування в народному середовищі за законами функціонування народнопісенних жанрів.

У дорадянські часи почалося викривання фальсифікатів серед пісенних новотворів, у т. ч. й таких, що створювалися для досягнення певних політичних цілей.

Усі ці здобутки української фольклористики в дослідженні народнопісенної новотворчості стали ще одним доказом високого рівня розвитку вітчизняної науки про уснопоетичну творчість народу в дорадянський період, її вагомим внеском у скарбницю європейської наукової думки.

Вячеслав ГНАТЮК

Переяслав-Хмельницький

СЛОВО ДО 75-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ К. В. ЧИСТОВА

20 листопада 1994 р. відомому російському слов'янознавцю, фольклористу й етнографу, доктору історичних наук, члену-кореспонденту РАН Кирилові Васильовичу Чистову виповнилося 75 років. Редколегія нашого журналу та всі, хто давно так чи інакше співпрацює з Кирилом Васильовичем, вважає себе його учнями, вітають ювіляра, зичать йому подальшої високої життєвої і творчої наснаги.

Про значний, більш ніж піввіковий науковий доробок К. В. Чистова промовистіше за все свідчить список його опублікованих праць, що нараховує близько двохсот одиниць і відбиває широчінь охоплених ним тем і напрямків в галузі фольклористики, етнології та слов'янознавства[1]. На передньому плані авторських зацікавлень — усна творчість і духовна культура (епос, казки, легенди, обряди й обрядовий фольклор) східних слов'ян, передусім росіян Півночі, та їх сусідів — карел, фольклористичні проблеми жанру, жанрової диференціації та текстології, питання варіативності, типології, картографування досліджуваних явищ, вивчення етнічної специфіки й вторинних форм традицій, аспектів етнічної психології та етнокультурних взаємин, історичного розвитку народознавчих дисциплін тощо.

Основну вагу К. В. Чистова впродовж багатьох років привертали питання історії і теорії народної традиції. Ця фундаментальна пробле-

матика об'єднує фольклористичні, етнографічні, славістичні та відповідні міждисциплінарні, в тому числі фольклористичні-літературознавчі, студії вченого. В них К. В. Чистов виступає неухильним прибічником комплексного, системного підходу до вивчення фольклорної спадщини. Глибоке розуміння того, що усна традиція має свою специфічну природу і водночас складним чином взаємопов'язана із акціональними, матеріальними, розумово-психологічними, іншими складовими етнографічної дійсності, переконливість узагальнень та аргументації, всебічний, проте завжди лаконічний, характер формулювань надають розробкам вченого високого теоретичного наповнення.



К. В. Чистов. Фото, 1991.

Концептуальні побудови К. В. Чистова позбавлені формалізованої абстрактності. Вони є наслідком власного дослідницького досвіду вченого, створюються і перевіряються ним на основі осмислення максимального кола матеріалів, незалежно від того, чи вирішуються окремі часткові проблеми (скажімо, історія одного казкового сюжету в карельській традиції, або української легенди про Максима Залізняка, аналіз жанру голосіння й особливостей виконавства народної поетеси І. А. Федосової), чи йдеться про проблеми значно ширшого, науково-методологічного значення.

Творчій особистості К. В. Чистова властиво постійно йти вперед, висувати перспективні ідеї, розробляти й визначати нові підходи, принципи, прийоми їх впровадження у наукову практику. З усією впевненістю можна сказати, що низка опублікованих ним в різні роки новаторських статей, особливо таких, як «Этническая общность, этническое сознание и проблемы духовной культуры» (1972), «Специфика фольклора в свете теории информации» (1972), «Проблемы картографирования обрядов и обрядового фольклора. Свадебный обряд» (1974), «Вариативность как проблема теории фольклора» (1976), «Фольклор и культура этноса» (1979) та ін. підносили науково-теоретичну думку фольклористики та етнографії недавньої радянської доби до рівня світових досягнень. Не випадково вони передруковувались численними зарубіжними виданнями. Значна частина названих та інші глибокі розробки автора склали основу однієї із широкознаних його монографій «Народные традиции и фольклор. Очерки теории». —М., 1986. Вона є своєрідним підручником для поколінь молодих дослідників не лише у Росії, але й поза її межами.

У творчому активі К. В. Чистова також роботи: «Русские народные социально-утопические легенды XVIII—XIX вв.».— М., 1967, «Русская народная поэзия. Обрядовая поэзия».— Л., 1984, «Ирина Андреевна Федосова. Историко-культурный очерк.— М., 1988, інші грунтовні книги та публікації. Він є редактором та автором чималої кількості колективних праць, серед яких вирізняється фундаментальне академічне видання «Этнография восточных славян. Очерки традиционной культуры».— М., 1987.

Дослідницька діяльність К. В. Чистова принесла йому широке визнання в світі. Його науково-теоретичні дослідження перекладені німецькою, французькою, англійською, словацькою, чеською, іспанською, японською та іншими мовами. Він є членом австрійського, угорського,

[1] Список основних наукових праць К. Чистова див.: Сов. этнография.—1980.— № 1.— С. 186—189; Сов. этнография.— 1989.— № 6.— С. 126—128. У видавництві «Наука» готується до публікації повна бібліографія праць вченого.

польського етнологічного товариств, входить до складу фінського та фіно-угорського літературного товариств, впродовж п'ятнадцяти років був віце-президентом Міжнародного товариства дослідників оповідного фольклору, а нині є його почесним членом. Чимало сил та енергії Кирило Васильович віддав науково-організаційній роботі. Протягом багатьох років він керував сектором етнографії східних слов'ян тодішнього Інституту ім. Миклухо-Маклая у Москві та його Ленінградського відділення (нині Інститут етнології і антропології), був головним редактором журналу «Советская этнография» (нині «Этнографическое обозрение»). Його аспіранти успішно працюють не лише у наукових установах Росії, але й за її межами.

Важливою рисою справжнього вченого завжди є висока наукова сумлінність, чесність і високі моральні якості. Це повною мірою стосується К. В. Чистова, наукова робота якого і 75-річний життєвий шлях засвідчують вірність цієї характеристики. Для таких дослідників пошук не завершується підготовкою чи виданням навіть і найгрунтовнішого дослідження, цей пошук триває все життя. Цей пошук власне стає самим життям. Саме так і народилися роздуми, які вчений пропонує сьогодні читачам своєї книжки, підготовленої три десятиліття тому.

Олександра БРІЦИНА
Київ *Наталя ГАВРИЛЮК*

POST FACTUM

Коли минає 75 років, мимоволі хочеться озирнутись і згадати пережите. Але про що згадувати? У пам'яті зринає незліченна кількість фактів, подій, зустрічей, переживань. Один із наших поетів якось сказав інтерв'юеру: «У мене в житті були речі, важливіші за біографічні факти». Можливо, варто з ним погодитись.

Найважливішим у моєму житті завжди була наука. Переживання, пов'язані з нею, справді, істотніші за зовнішні біографічні факти. Я не надаю моїй роботі перебільшеного значення. Читачам судити, що вдалося зробити і що було марним. Але в одному я впевнений: переживання, пов'язані із студіями над російськими народними соціально-утопічними легендами, що володіли мною декілька років (коли я їх виявив, потім із захопленням збирав усе, що з ними пов'язане, а потім, нарешті, писав книгу), напевно, все-таки варті того, щоб згадати про них.

Книгу було задумано у кінці 50-х — на початку 60-х рр. і опубліковано у 1967 р. У ті ж роки мені (і я впевнений, не одному лише мені) дуже важливо було зрозуміти, як формуються соціально-утопічні ідеї, і чому вони незмінно зазнають поразки. Писати про це можна було тільки в минулому часі, але права думати не міг у нас ніхто відібрати. Політичні та моральні проблеми, породжені терористичною сталінською диктатурою і імперські амбіції радянського уряду сталінського часу, стали цілком ясними. Певною мірою вони виявились у 30-50 рр., але історичне коріння утопізму, його природа і доля постійно вимагали не лише роздумів, але й історичних досліджень. Таким чином, інтерес до історії соціально-утопічних ідей мотивувався не тільки академічно, але й, як-то кажуть, «велінням часу». У певному сенсі він був породжений тим станом суспільної свідомості, яку називають тепер у Росії «шістдесятництвом».

Історія елітарно-морального, філософського і політичного утопізму в цілому була відома, хоча й вона, безумовно, потребувала переосмислення у зв'язку з набутим досвідом. Але сталось так, що в ті ж роки я, займаючись російською етнографією і фольклористикою та прагнучи заглибитись у товщу традиційного селянського менталітету (тоді я називав це історичною соціальною психологією селянства), натрапив на дуже мало відомі в той час народні соціально-утопічні легенди. Дивно, що вони виявились перейнятими соціальним оптимізмом і були спрямо-

вані в недалеке майбутнє, хоча до того мені здавалось, що ніякої селянської футурології не може бути, як не може бути й історичного оптимізму, оскільки побутова народна свідомість прагматична, хоча й виробила за багато віків цілу систему метафор, символів й емблематики, що увійшли до традиції. Проте стало ясно, що народні легенди будувались заради майбутнього із матеріалів минулого і виявляли живу енергію вимислу. Відповідність, у нашому розумінні цього слова, реальним фактам минулого при цьому не грала значної ролі, головне — в необхідності легенд, які щось обіцяють.

Характерно, разом з тим, що в народній утопічній традиції майже не знайшлось місця для переказів про «золотий вік», тобто про ідеальне суспільство минулого. Їх заступили пошуки дороги в майбутнє, і вся енергія утопічного мислення струмувала двома каналами — це було очікування «визволителя» (у двох варіантах — релігійному і світському, політичному) та пошук «далеких земель», куди нібито змогли піти колись якісь російські мужики, і які лежать за географічним кордоном нестерпного кріпосницького порядку. Там немає царя, поміщика, поліцейського, царських чиновників, солдатчини, можна молитися, як завгодно, хоч і по-старообрядницькому. Там можна поставити хату і розорати землю, рибалити й полювати, і ніхто не буде щось забороняти, не відбере частину врожаю, здобичі чи улову («земля і воля»).

Обидва ці сюжети виникли органічно на російсько-селянському грунті. Однією з особливостей російської історії була наявність поблизу від основної етнічної території, умовно кажучи, резервних (неосвоєних чи малозаселених) земель, куди могли піти (втекти) селяни, які прагнули вирватись із лещат кріпосницького гніту чи (по реформі 1861 р.) від малоземелля центральної Росії. Так були освоєні простори Російської Півночі, Заволжжя, пізніше — неосяжного Сибіру. Цей міграційний рух, що часом набував масового характеру, і породив легенди про «далекі землі», де повинні здійснитись сподівання. Легенди були могутньою силою. Вони циркулювали у вигляді чуток, поголосу чи підкидних листів, які кликали в путь, відривали селян від давно зораної землі, від дідівських могил і церков.

Тривале існування кріпосницького права, рабська залежність від «свого» поміщика в поєднанні з дуже яскраво вираженою централізацією могутньої держави (самодержавство) породили віру в можливе заступництво царя, який височів над феодальною пірамідою і був нібито незалежним від неї. Недаремно саме після правління всевладного Івана Грозного, що підкорив собі навіть вотчинне боярство, на початку XVII століття виникли перші, що дійшли до нас, легенди про «визволителів». Кожен наступний монарх збуджував чи поновлював надію на звільнення і неминуче розчаровував (згадаємо пророче пушкінське «Народ безмолвствует» — передчуття, що черговий монарх буде таким самим). Це й зумовлювало появу легенд, які найбільш інтенсивно функціонували і, як правило, були пов'язані з поваленим монархом чи царевичем, що його було не допущено на царство. Схема їх така: погублений цар чи опальний царевич в дійсності ніби не загинув, він зміг уникнути розправи, залишився живим, затаївся і з часом прийде, бо він хоче звільнити народ і повинен це зробити.

Добрі наміри «визволителя» часто перебирали свідомі чи мимовільні самозванці (від Дмитрія Самозванця, першого і другого, до Омеляна Пугачова й Петра III). Останніх було більше двох десятків, Пугачов був найвідомішим серед них. За ними в особливо напружені часи піднімались сотні й тисячі селян, що прагнули звільнення. Після поразки чергового самозванця-«визволителя» легенда згасала чи продовжувала жевріти в латентному стані. За якийсь час виникала нова легенда. Так було принаймні з початку XVIII ст. до 20-х рр. нашого століття. Дивно, що соціальний досвід, незважаючи на всю гіркоту легенд, що не справдились, як правило, не передавався і навіть не накопичувався. І все ж чергова легенда пробивала собі дорогу. Так само було й із шукачами «далекої землі». Коли досягнутий район не виправдовував

надій, вони проектувались все далі й далі, і за ними знову прагнули йти, поки шукачі «далеких земель» не дійшли до Тихого океану, повторивши історію селянських міграцій. Нетерплячий мислитель міг би у всьому цьому побачити підтвердження концепції «перервчастості» історії самого буття П. Флоренського,— концепції, що перегукується з фізичними поглядами XX століття. Проте це лише одна сторона справи, причому найбільш видима. Друга — стійкість народного менталітету в умовах соціальної дійсності, що дуже повільно розвивалась.

Несподівано ці спостереження дали мені право на специфічний фольклористичний висновок — сюжети легенд, однотипні за своїм характером, могли формуватися багато разів, незалежно один від одного. Цим самим було дано відповідь на старе питання, що виникло ще за часів формування фольклористики як науки: чи можуть схожі (подібні) сюжети самостійно зароджуватись у різних етнічних середовищах? Виявилося, що можуть, і навіть багаторазово (легенди про «далекі землі» близько 10 раз за той же час), причому навіть в одному й тому ж етнічному середовищі за умови стабільності соціальних і соціально-психологічних ситуацій. Схематизуючи сюжети розповідних жанрів, ми легко визнаємо схожі чи подібні (однотипні) сюжети за одну і ту ж легенду чи переказ. Насправді ж це, мабуть, далеко не завжди так. Висновки ці здавались мені найбільш переконливими, оскільки базувались вони не на пізніх фольклорних записах, а на документах сучасних подій, в яких відбились легенди, що цікавили мене,— допитах («расспросных речах»), доносах, записах чуток, спогадах і т. п. Їх датування, що завжди особливо важке для фольклориста, на щастя, не викликало сумніву. Ці й подібні професійні роздуми неминуче накладалися на тогочасне політичне тло. У ті роки стало швидко й зі значною силою виявлятися, що утопізм — далеко не лише історична проблема. Людство в цілому переживало глобальну кризу утопізму, повну драматизму й суперечностей. Ідеї соціалізму чи близькі до соціалістичних породили не тільки більшовизм і сталінський режим. Надія на створення гармонійного суспільства, справедливого й людяного у всіх відношеннях, володіла уявою багатьох, і шляхи до нього мислились порізному.

Мрія про «світле майбутнє» закорінена в самому фундаменті європейської цивілізації нового часу — в так званому «хіліазмі», в християнському уявленні про «тисячолітнє царство», яке повинно настати по другому пришестю Спасителя, у всеосяжній вірі в суспільний прогрес, що склалась в епоху Просвітництва, і, звичайно, в гегелівському вченні про неминуче втілення абсолютної ідеї. У XVIII—XX ст. сформувалось прагнення створити ідеальні закони, за якими повинні існувати і людина, і суспільство в майбутньому. Для цього нібито необхідно зламати природний хід розвитку і примусово спрямувати його в бажане русло. Характерно, що паралельно цьому виникло й прагнення змінити природу так, щоб вона цілковито підкорилась бажанням людини (пор. спрощену офіційну формулу: «...не чекати милостей від природи...»). Подібні ідеї в найрізноманітніших варіантах увійшли в буквальному значенні цього слова в кров і в лімфу сучасної цивілізації. Недаремно значна частина європейської інтелігенції з такою надією споглядала грандіозний експеримент, який мусив би, здавалось, здійснитись в Росії після двох революцій 1917 року. Соціалістичні ідеї, що обіцяли загальну рівність і справедливість, плекали не тільки майбутні комуністи (у їх інтернаціональній подобі) або майбутні націонал-соціалісти (у націоналістичній, фашистській подобі), але й супротивники тих й інших — європейські ліберали різного забарвлення. Їм теж був, на жаль, властивий своєрідний утопічний радикалізм, історичне, як писав Ю. Трифонов, «нетерпіння». Парадоксально, але чим більше дійсність опиралась добрим, проте насильницьким ідеям, тим більше й більше зростало напруження цього «нетерпіння».

В Росії утопічні ідеї були притаманні не тільки радикальним утопістам-романтикам, ідеалістам, тісно пов'язаним на початку XX ст. з

релігійною думкою (М. Бердяєв, Л. Шестов, П. Флоренський та ін.), які вважали першорядним завданням людства самовдосконалення, вироблення високих моральних вимог та критеріїв. Щодо них, як і щодо Л. Толстого, Ф. Достоєвського та ін., у сталінські часи існував офіційний припис вважати, що вони «не дочитали» Маркса, Плеханова та Леніна, і нібито тому і не зрозуміли, що завдання економічної й соціальної і, певна річ, політичної перебудови суспільства важливіше за всі моральні завдання. У дійсності ж мислителів, які загадувались вище, як і їх сучасників, глибоко вразив досвід революційного взаємознищення діячів французької революції XVIII сторіччя й зв'язок соціального утопізму з політичними ідеями якобинства. Вони добре розуміли, що політика у будь-якому випадку — сфера для моральності досить ризикована й вже тим більш ризикована, якщо заздалегідь проголошується вторинність моральних проблем.

Як показала історія, порушення законів природного існування призводить до страшних наслідків, так само, як і порушення законів природи (це підтвердилось і в останні десятиліття). Варто лише визнати чиє-небудь право диктувати історії винайдені ним закони, як це тягне за собою будь-яке свавілля, виправдання права розпоряджатися долею, життям і смертю всіх людей і будь-якої людини. Саме на такій основі виникли тоталітарні режими у XX сторіччі у Німеччині, у Радянському Союзі, Італії, Японії, Іспанії та ін. Безкомпромісне прагнення до подолання стихійного історичного буття вело до диктатури партій, вождів, фюрерів, і, неминуче, до терору, оскільки ворогом виявлявся кожний незгодний з офіційно прийнятою концепцією і навіть однодумець, що припускав дещо інший шлях здійснення утопії.

Відомо, що якобинський полковник Бонапарт, який з фатальною неминучістю став французьким імператором, кинув свою країну у війну зі всією Європою. Інший якобинський полковник Ж. Бернадот став шведським королем, але не міг витравити зі своїх грудей наколку «Смерть тиранам», необачно придбану в роки революційної молодості. Ці старі факти можуть сприйматися як метафора долі утопізму. Споріднена з нею метафора крилася у відомій всім радянським студентам тезі Маркса про Фейєрбаха: «Філософи до цього часу пояснювали світ, а справа у тому, щоб його переробити». Але цього не трапилося — при владі опинилися зовсім не філософи, а владолюбні вожді, які забезпечили трагічне сальто-мортале утопізму — загальне добро і справедливість перетворились на витончене зло. До того ж це вже стосувалося однаковою мірою і «своїх» народів, і «чужих». В одних випадках під захистом квазігуманної фразеології, в інших випадках, як у фашистській Німеччині,— відверто людожерної. Характерно, що при цьому навіть теоретично не вважалося за можливе поєднувати стихійне начало з коректним регулюванням (а не вибухом) соціальних і економічних відносин. Разом з ними після великої депресії 1929—1930 рр., що охопила мало не весь світ, саме на шлях часткового регулювання стали найбільш розвинені країни. Не випадково тоталітарні режими, як би вони не відрізнялись один від одного, подібні в органічній неприязні до інтелігенції й лібералізму. До таких роздумів призводив уже тоді мій життєвий і науковий досвід, досвід мого й близьких до нас поколінь. Ми народились у роки революції й громадянської війни, пережили роки сталінщини, Другу Світову війну, яка перетворилася на шалену сутичку двох тоталітарних режимів, та для нас була боротьбою за існування країни. Пізніше були пережиті повоєнні десятиліття й за межею тих років, коли писалася книга про легенди — посткомуністична сучасна ситуація, що загострила всі проблеми до краю. Тільки тепер стало ясно, що повернення до природного розвитку є неймовірно важким, набагато важчим, ніж колись здавалося. Так розвіялась остання утопічна ілюзія нашого покоління.

Мої роздуми соціально-політичного характеру супроводжувалися й більш загальними. Чи означає все це, що історія не розвивається за законом неминучого прогресу, що вона не може підкорятися чиїйсь

індивідуальній або колективній волі? Можливо, саме так! Але й сама вона не може мати мету як таку. Вона має інерцію розвитку, але не свідомо поставлену мету. Мету можуть мати тільки окремі творчі акти, в ланцюжок яких людина може (і, взагалі, мусила б) перетворити своє життя. Подібним актом може стати не тільки заняття наукою чи мистецтвом або винахідництвом, а й будь-яка людська діяльність, в яку вкладаються душа й розум. Тільки від подібних творчих актів людина може пізнавати справжнє (а не хвилинне) задоволення, тільки лише в її творенні вона може прагнути якоїсь мети і цілком свідомо досягати їх, якщо соціальні умови цьому сприятимуть. Саме це й може підготувати людину до наступних творчих актів. Вони можуть бути обмеженими, локальними, але можуть бути довершеними й високими, такими, що впливають на життя інших людей, особливо коли діяльність окремих індивідів розвивається за законами совісті (бажати іншим людям того, чого бажаєш самому собі). Проте на цьому я закінчу виклад думок, що володіли мною всі ці роки — подальше варте спеціального й більш детального розгляду. Важливо, що я дійшов переконання: те, що сказано, справедливе і для окремої людини, і для цілого народу, для всього людства. Спроба ж нав'язати собі й іншим людям якусь вигадану кінцеву мету може виявитися і, як ми знаємо, досить часто виявлялася, смертельно небезпечною або втягне шукача надмети у туман містицизму й містичних чекань.

Так я думав тоді й так думаю тепер. У житті в цілому може бути тільки одна природна мета — саме життя. Зараз же після драматичного краху «реального соціалізму» (далекого й потворного родича традиційного утопізму) і в нашій країні, і у світовому масштабі, я ще раз питаю себе: що краще й що менш болісно — покладати надію, наївно й захоплено обманюватись або не мати ніяких надій й не тішити себе ніяким обманом? Як і чим може бути заповнений вакуум свідомості людей, що втратили утопічні ілюзії? Чи не був цей обман (точніше — самообман і у світській, і у релігійній формі) теж явищем культури, захисною її реакцією, і чи не виявиться вона на новому щаблі історії знову неминучою? І які, в такому випадку, нові самообмани на нас чекають? Ідеалізація тих соціальних взаємин, що склались у найбільш розвинутих країнах Заходу, у країнах, здавалося б, «природного розвитку»? (Але хіба у них немає своїх достатньо складних проблем, і хіба суспільство у цих країнах досягло гармонійного ідеалу?) Ми досить багато знаємо про їх проблеми з творів великих письменників Західної Європи й Америки, із творів філософських, історичних, соціологічних і т. п., чи буде побудована за «західною моделлю» дійсність, спроможна відповідати нашим чеканням й збудженим мріям? Найбільш тверезі емігранти говорять про інше. Історія поки що не дала відповіді на ці й інші питання. Дилема залишається. З одного боку, А. Франс писав: «Утопія — це принцип будь-якого прогресу». А тим часом О. Хакслі, виходячи з більш пізнього досвіду, дає своєму роману епіграф з М. Бєрдяєва: «і зараз стоїть інше болісне питання, як уникнути їх (тобто, утопічних ідей — *К. Ч.*) остаточного втілення».

Так мої заняття російськими народними соціально-утопічними легендами стали одночасно й «академічними» розвідками, і (принаймні для мене) гострою публіцистикою без публіцистики у прямому значенні цього слова, без спроби деформувати історичні факти, без славнозвісної «політики, зверненої у минуле» за заповітами Покровського, а роздуми над проблемами, що виникли досить давно, але зберегли свою гостроту і у XX ст., виявились, як я переконаний, істотними для розуміння природи людства і його спроб удосконалити своє буття. Пишу про це нині, бо у 60-і роки я не міг опублікувати щось подібне і не приректи на загибель свою книгу, яка була мені дорогою. Але й тоді я сподівався, що читач зрозуміє мене.

Кирило ЧИСТОВ

Санкт-Петербург



МИТЕЦЬ І НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ

МИСТЕЦТВО ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ КУЛЬТУРИ

(До 100-річчя від дня народження митця)

Подібно до того, як на сторінках радянських кіножурналів 20-х років можна побачити з рекламою традиційних іноземних і радянських мелодрам, комедій, пригодницьких і костюмних історичних картин гасла авангардистських маніфестів, які закликають руйнувати старі форми мистецтва, так і в кінопроцесі того часу поряд з «традиціоналістами», які використовували старі схеми, працювали «новатори», що знищували стару естетику в своїх експериментальних картинах.

Кожна творча індивідуальність перебуває у культурному і політичному контексті часу, але вона по-своєму сприймає його і по-своєму відображає в творчості. Так відбувалося і з Олександром Петровичем Довженком, якого дослідники відносять до режисерів-«новаторів» українського радянського кіно 20-х років, і водночас підкреслюють своєрідність його художнього методу і режисерського стилю.

О. Довженко прийшов у кіно 1926 року, коли радянський кіноавангард набув розголосу і визнання — радянські глядачі та й зарубіжні познайомилися з картинами С. Ейзенштейна, В. Пудовкіна, Д. Вертова. І перші фільми О. Довженка не виходили за рамки традиційної кіноформи — це були комедійні стрічки «Вася-реформатор», де Довженко виступав автором сценарію і співрежисером, і «Ягідка кохання», пригодницька за сюжетом «Сумка дипкур'єра». Але вже «Звенигора» здобула Олександру Петровичу славу режисера-«новатора».

«...Картина усе більше і більше починає звучати невимовною чарівністю. Чарівністю своєрідної манери мислення. Дивним переплетенням реального з глибоко національною поетичною вигадкою. Гостросучасного і разом з тим міфологічного. Гумористичного і патетичного. Чогось гоголівського» [1],— так висловив свої почуття від картини С. Ейзенштейн. Автор статті «Народження майстра» відзначив, з одного боку, приналежність О. Довженка до сучасного новаторського кіно з його пошуками нової форми, а з іншого,— вплив народного мистецтва.

Незважаючи на сюжетну різноманітність (поліфонічна мозаїка «Звенигори», героїчна фреска «Арсенал», філософська драма «Земля»), фільми О. Довженка 20-х років вирішують спільну проблему — одну з головних — проблему взаємин людини зі світом. О. Довженко, як і більша частина митців, у 20-і роки звертається до гостроактуальної сучасної тематики, але вічні проблеми, які постійно намагається виріши-

[1] *Ейзенштейн С.* Народження майстра.— Олександр Довженко. Збірник спогадів і статей про митця.— К., 1959.— С. 60.



О. П. ДОВЖЕНКО.
Мал. М. М. Маловського, 1978.

ти людство, містяться у внутрішній структурі його творів, вони становлять філософський контекст його фільмів.

Головні образи-символи фільмів Довженка, наприклад, поїзд або трактор, пов'язані з економічним розвитком країни, її сучасністю. Крім того, в картинах О. Довженка наявні формальні атрибути «експресивного реалізму» (Берсам) — динамічний монтаж і стійкі візуальні значення образів. Але в картинах О. Довженка є щось «патріархальне», за що режисера неоднаразово критикували в пресі, називаючи це «націоналізмом» чи «пораженчеством», чи «пантеїзмом і біологізмом». Сам режисер вважав це спогадами дитинства.

Сучасні дослідники творчості О. П. Довженка погоджуються з тим, що саме рідна природа і українська культура сприяли формуванню світогляду режисера. «Для Довженка, як і для багатьох художників, емоційні враження дитинства мали в собі неперехідну силу, вони були невичерпні в своїй здатності живити й наснажувати, щораз виступати збудниками творчої енергії» [2],— пише Олесь Гончар.

Іноземні автори приділяють особливу увагу в дослідженнях творчості режисера розгляду джерел його світогляду і бачать їх головним чином у приналежності Довженка до української культури. Жорж Садуль у «Загальній історії кіно» писав: «Олександр Довженко, що набув широку відомість у кінці періоду німого кіно, різко відрізняється від своїх попередників — Вертова, Ейзенштейна та Пудовкіна. Довженко — українець, і це — немаловажна деталь для аналізу його творчості» [3].

Приступаючи до розгляду культурних впливів на творчість О. П. Довженка, дослідники, по-перше, звертаються до роздумів самого режисера над своїм життям. Р. Соболев у книзі про життя і творчий шлях Олександра Довженка наводить таку фразу: «Бережіть пам'ять про дитинство,— сказав якось Довженко, бесідуючи зі студентами Інституту кінематографії.— В мистецтві ми все життя перебираємо наші дитячі іграшки» [4]. Спогади про рідну землю, про дитинство можна знайти в кожному творі митця.

Як пригадують друзі Довженка, він любив розповідати про свої дитячі роки, які він провів у невеличкому селищі на березі Десни в оточенні близьких серцю людей. О. Грищенко в книзі «З берегів зачарованої Десни» наводить деякі з коротеньких спогадів Довженка, де гармонійно поєднувалися реальні і вигадані події, спостережливість і дитяча фантазія. Сьогодні в цих розповідях легко впізнати образи майбутніх фільмів, літературних творів. Свідомість митця зберігала почування дитячих років.

Автобіографічна література («Автобіографія» і «Зачарована Десна») дає можливість дослідникам подивитися на творчість Довженка в різних видах мистецтва його оком, крізь призму самопізнання автора. І в «Автобіографії», і в «Зачарованій Десні» Олександр Петрович, крім перебігу подій в хронологічній послідовності, розглядає зв'язок дитинства з подальшим життям. Пошук свого родоводу для Довженка мав

[2] *Гончар О.* Від Сосниці до планети. Довженко і світ.— К., 1984.— С. 7.
[3] *Садуль К.* Загальна історія кіно.— М., 1982.— Т. 4, 2.— С. 453.
[4] *Соболев Р.* Олександр Довженко.— М., 1980.— С. 6.

велике значення, тому роздуми про початок його життєвого шляху можна знайти в кожному творі. Вершинним виявом авторського самопізнання вважається «Зачарована Десна», де представлений світогляд зрілої людини.

Як пише О. П. Довженко у вступі до «Зачарованої Десни», з часом спогади все частіше стали приходити до нього і збудили «бажання... усвідомити свою природу на ранній досвітній зорі коло самих її первісних джерел». Культура, побут українського села залишили відбиток в дитячій душі і збереглися назавжди.

«...Що в моєму дитинстві було вирішальним для характеру моєї творчості, це любов до природи, правильне відчуття краси природи. У нас була казкова сіножать на Десні. До самого кінця життя вона залишиться в моїй пам'яті як найкрасивіше місце на всій землі» [5],— пише в «Автобіографії» О. Довженко. Світ для митця починався з берегів зачарованої Десни, як говорив сам режисер.

Простори чернігівських луків, насичені яскравими барвами, безкраї обшири, які линуть в безмежність — такими запам'яталось майбутньому режисеру природне довкілля, щоб з часом з'явитися в творах.

Опис природи займає одне з чільних місць в автобіографічній літературі автора, що свідчить про те значення, яке мав навколишній світ для свідомості Довженка в дитинстві. Коли читаєш сцену сіножаті в «Зачарованій Десні», то вражає майже фізичне відчуття автором простору, природи, яке так адекватно передається словами. Якщо на перший погляд сцена сіножаті може здатися побутовою замальовкою, то проникливий опис стану природи і те значення, якого природа набуває в творі, посилює відчуття, ніби зображення це має сенс певної ритуальної події для Довженка. Здається, ніби та далека сіножать залишилась для автора найзначнішою подією дитинства — через те, що допомогла йому відчути в повсякденному житті якийсь таємничий зміст, що його містить у собі природа.

Трактуючи світ в його космічній величі, Довженко внутрішньо поєднує людину і всесвіт в єдине ціле. «Жили ми в повній гармонії з силами природи. Зимою мерзли, літом смажились на сонці, восени місили грязь, а весною нас заливало водою, і хто цього не знає, не знає тієї радості і повноти життя. Весна пливла до нас з Десни. Тоді ніхто не чув про перетворення природи, і вона текла куди і як попало» [6]. Єдність людини і природи у О. Довженка наближає його до пантеїстичного світовідчуття.

Пантеїзм, як відомо, обожнює природу: бог у всьому і скрізь. Обожнювання природи, яка включає в себе людський світ, «знищує» дуалізм між людським і природним началами. Таким чином, людська творчість стає в залежність від природного начала (обожненого), що суперечило інакше трактованій природі у марксистсько-ленінській теорії з її акцентом на перебудову світу.

Радянська критика засуджувала «пантеїзм і біологізм» Довженка, а іноземна, навпаки,— захоплювалась «чуттєвим пантеїзмом» (Садуль) режисера: «Для Довженка Революція — це дочка самої Природи, що вийшла з неї і живиться соками землі» (Марсель Омс).

Зародженню пантеїстичного світовідчуття у Довженка сприяла та єдність ортодоксального християнства та язичництва, яка склалася упродовж багатьох сторіч в Україні, де, особливо у селах, поєднувались православні церковні приписи з пережитками дохристиянських вірувань, свят та обрядів, що зберегла народна пам'ять з часів язичницької Русі. В дитинстві, про що він пише у «Зачарованій Десні», Довженко однаково вірив у біблейські Страшний Суд і силу природи над людиною, і по-дитячому страшився гніву рідних, яких він уявляв собі богами з язичницького пантеону. Картина Страшного Суду, яка висіла у хаті Довженків і яку описав автор у «Зачарованій Десні», нагадува-

[5] *Довженко О.* Автобіографія.— Довженко О. Твори в 5-ти томах, т. 1.— К., 1983.— С. 19.
[6] *Довженко О.* Зачарована Десна.— Твори в 5-ти томах, т. 1.— С. 57.

ла вертеп — скоріше яскраве явище народної культури, ніж грізна біблейська пересторога.

В подальшій творчості Довженка, до якого б виду мистецтва він не звертався, завжди відчутний подих рідного краю, прохолода зачарованої Десни. Рідна земля — першоджерело творчої енергії Олександра Петровича Довженка.

Починаючи зі «Звенигори», яка сповістила про «народження майстра», в образному вирішенні фільмів 20-х років враження дитинства з'являються як постійні зображальні і змістовні мотиви. Деякі з них,— такі як пейзажні кадри,— переходять з картини в картину у незмінному вигляді, а деякі зберігають тільки своє змістовне значення, в кожній картині набуваючи нового матеріального втілення.

Матеріал сценарію «Звенигора» дав Довженку можливість виявити в роботі з ним своєрідність власного обдарування. Перед режисером стояло важке завдання — відтворити на екрані майже тисячолітню історію українського народу. Довженко з ентузіазмом використовував у «Звенигорі» можливості кінематографа в зображенні простору і часу, що надало образам картини надмірної символіки і метафоричності. Картина О. П. Довженка випереджала свій час, її часто порівнюють з «Нетерпимістю» (реж. Д. Гріффіт, 1916 р.), яка була зроблена за традиціями історичної драми: помпезні декорації, пишність видовища. Спільність картин — в охопленні великої відстані часу, відмінність — в екранному рішенні. Аскетичне зображення (на відміну від американської постановки), з одного боку, і глибина режисерської думки, з другого, наближають «Звенигору» до сучасного кінематографа. (Петербурзький режисер С. Овчаров у картині «Воно» (1989) використовує досягнення Довженка, деякі сцени здаються стилізованими під фільм 20-х років).

Широке охоплення історичних подій — понад тисячу років, яке включило напади варягів, гайдамаччину, першу світову війну, революцію і соціалістичне будівництво, змусило авторів звернутися до умовно-символічного зображення сюжетних ходів. Події картини були поєднані місцем дії — ландшафтом Звенигори — легендарної гори з українського народного епосу. Незмінні форми пейзажів як тла драматургічної дії в «Звенигорі» є не тільки просторовим образом, але і часовим, який символізує рух історії.

В зйомках натурних епізодів Довженко змушений був враховувати дві речі: по-перше, форми фізичної реальності, які режисер використовує для матеріалізації уявних образів на екрані, по-друге, ту міру умовності, яка неодмінно з'являється, коли режисер звертається до зображення подій давнини. Тому Довженко принципово по-новому приступив до пошуків натури для зйомок.

Зі слів О. Мар'ямова: «Довженко хотів, щоб у його фільмі ліс, ріка, поле грали так же, як грають актори,— щоб віднятий пейзаж активно сприймався глядачем, як невід'ємний елемент дії, як одна з рушійних сил сюжету»[7]. Разом з художником-постановником В. Г. Кричевським О. П. Довженко обійшов чимало мальовничих кутків української землі. Вирішили знімати в Китаєві, дійсно історичному місці, розташованому недалеко від Києва.

Довгий план лісу, який оператор Б. Завелєв знімав з висоти дванадцятиметрової сосни, здавався йому кадром з видового фільму. Для того часу пейзажні плани в художніх картинах були рідкісним явищем, а якщо і з'являлися, то тільки як тло драматургічного конфлікту або пейзажний план-символ (наприклад, кадри льодоходу в фільмі В. Пудовкіна «Мати»).

Довженко значно розширив художні можливості у сфері пейзажних зйомок. Він продемонстрував у «Звенигорі», як може використовуватись пейзаж в залежності від задуму режисера. Зображення природи тут мають своє метафоричне значення: загрозливо таємничі лісові хащі в сцені з гайдамаками, ідилічні обрії берегів річки, по якій пли-

[7] *Мар'ямов О.* Довженко.— М., 1968.— С. 129.

вуть вінки, пекельний ландшафт сипучих пісків у сцені розстрілу, нечіткий, мов марево, краєвид зі штучними деревами слов'яно-варязького епізоду. Кожний епізод відрізняється від попереднього атмосферою і місцем дії, що утворює просторову відокремленість, але в той же час картини природи, наявні у всіх сценах, об'єднують дію в послідовне ціле, що створює образ руху часу.

Крізь символічну багатозначність і складну сюжетну структуру «Звенигори» ніби відкривається справжнє обличчя Землі з її безмежними просторами, що їх Довженко відчув з дитинства. Поряд з метафоричними пейзажами у фільмі наявні плани, за якими можна впізнати автора безпомилково. Композиція цих кадрів найчастіше одна і та ж: безкраїй простір з хвилястим ритмом пагорбів займає дві третини кадру, важке сіре небо тисне на землю.... Іноді оператор знімає краєвид з висоти. Цей ракурс був ніби поглядом із височості, що поширював межі земного простору до обсягів Всесвіту. Позірний прозаїзм пейзажів містив натяк на глибокий внутрішній зміст, який Довженку вражаюче вдалося розкрити у «Землі».

У першій частині «Арсеналу» ми зустрічаємось з подібним же «прозаїчним» зображенням Обличчя Землі, що і в «Звенигорі». Поряд із стражданнями людей від першої світової війни, Довженко показує страждення Обличчя Землі, яка стає однією з дійових осіб фільму. Суха, кам'яниста, виснажена вона ніби поділяє долю зморених селян.

Низка пейзажних кадрів у перших частинах фільму розгортає послідовно картину селянського злидарювання. Але і тут з'являється гострий ракурс — зйомки з висоти; не то пильний погляд «вищої сили», не то — всеохплюючий зір людського розуму. Під цим «поглядом» людина виглядає притиснутою до землі, спорідненою з нею у своїх стражданнях.

Якщо у «Звенигорі» Довженко оживлює і надає природним стихіям людських рис, як це відбувається в епізоді смерті Роксани, де жива істота перетворюється у лісове озеро, то в «Арсеналі» режисер уникає символіки в зображенні оточуючого світу і звертається до глибинного змісту явищ.

У першій частині «Арсеналу» зображення оповідальне за характером. Драматургічний конфлікт народжується із звичного для кіно німого періоду засобу протиставлення двох сюжетних ліній: кадри тяжкого життя селянства режисер монтує з кадрами, які зображають знудженого від неробства Миколу. Та вже в епізоді війни Довженко змінює характер зображення, доповнюючи оповідь конфліктом, який міститься в самому зображенні. Підкреслена графічність кадрів військових подій позначена експресивністю. Довженко звертається до суто зображальних можливостей кіно у пошуках нових засобів художньої виразності.

Від символізму «Звенигори» і позірного прозаїзму «Арсеналу» О. Довженко прийшов до усвідомлення космічної величі природних сил у «Землі». «Пантеїстична і біологічна» концепція режисера знайшла втілення у реальних формах.

Минуло багато років після виходу «Землі» на екран, але весь цей час фільм був джерелом натхнення для багатьох режисерів різних стильових напрямів. Сприяв цьому новий погляд режисера на світ, який він втілив на екрані.

Довженко у «Землі» зображає буденну працю селян, але за повсякденним приховувалось значно більше, ніж здавалось на перший погляд. Фільм починався зі смерті діда Семена, який помирав у колі своєї сім'ї, серед по-осінньому багатого плодами саду. О. Довженко, крім визнаних логікою побудови монтажної фрази планів сім'ї і самого діда Семена, органічно «вписує» пейзажні кадри. Зображення дозрілого пшеничного поля, стиглих яблук, квітучих соняшників — змістовий рефрен епізоду, завдяки якому герої фільму опинилися в центрі космічного простору, де все у взаємозв'язку і в єдності — життя і смерть. Вводячи пейзажні плани, Довженко досягає злитості людей з природою. М'яке зображення з розмитими межами кадру стирає грань між людським і природним.

Єдність людей і природи Довженко бачить як зв'язок людського життя з буттям Всесвіту. Смерть діда Семена режисер включає до світового процесу. Смерть конкретної людини стає кільцем одного ланцюга — загального буття. Смерть старої людини режисер розглядає як природне явище, вбивство Василя — гірка утрата для рідних людей. Але життя триває: на місце Василя йде його молодший брат, що його мати народжує саме під час похорон старшого сина.

Чуття природи, єдність з нею, які склалися ще в дитинстві, Довженко втілив у таких яскравих образах, які й сьогодні вважаються найвищими досягненнями в кіно. Опис смерті діда Семена, епізоду вбивства Василя можна знайти в кожній книзі про творчий шлях режисера, але описати словами екраний образ української ночі майже неможливо. Цю сцену по праву вважають вершиною майстерності режисера.

З природою і спогадами дитинства, з Україною в фільмах О. Довженка пов'язаний цілий комплекс простих, але таких символічних зображальних мотивів: соняшники, яблука, квіти, пшеничні поля... Кадри-знаки, зображальні і змістовні рефрени, крім первинного значення, мають глибинне, пов'язане з головною темою творчості О. П. Довженка — проблемою взаємозв'язку між особою і долею народу, між людиною і світом.

Ольга ПАШКОВА

Київ

АРТБІЗНЕС І НАРОДНЕ МИСТЕЦТВО

Нині в народному мистецтві України досить ясно проглядається ситуація: працює ринок, створюються певні відносини між творцем народного мистецтва і тим, на кого це мистецтво розраховане. Відбувся прорив інформаційної ізоляції, насамперед встановилися товарні стосунки із Заходом. Та не можна применшувати й ролі «гостей з Півночі», які продукт народного мистецтва України розглядають лише з комерційного боку. Таким чином, виробник мистецького товару в Україні відчув полегкість, маючи перед собою широке поле збуту, а водночас ця ситуація наклала на його ставлення до праці відбиток професійної легковажності, якщо не байдужості, призвела до втрати професійної відповідальності за створений продукт. Цим пояснюється поява на широкому ринку великої кількості псевдотворів, які можна віднести до категорії народного артбізнесу, причому в таких традиційних видах і жанрах народної творчості, як писанкарство, килимарство, малярство на склі, вишивка, гончарство.

Коріння національних традицій лежить у багатовіковій культурі, що склалася історично в тому або іншому регіоні. В Україні центри промислів пов'язані не тільки з певними умовами життя (наявність дерева, глини чи каменю, металу), але і наявністю великого досвіду. І навіть в сучасних умовах, при активній міграції, локальні центри народного мистецтва зберегли виразне обличчя. Традиції народного мистецтва розвиваються на рівні індивідуальної творчості народного майстра, в кустарному промислі (об'єднання майстрів) і в промисловості, де зразки народної творчості тиражуються і найбільш активно вступають в силу ринкові відносини.

Пояснимо це на прикладі з писанкою, яка справедливо вважається культурним символом України і яка глибоко відбиває специфіку розвитку народного мистецтва, виступаючи у ролі певного знаку, конденсату уявлень у системі свята і обряду [1]. Не будемо вникати в судження про роль писанки в народній творчості і пов'язані з нею легенди, перекази,

[1] *Федорук О.* Від артбізнесу — до національного мистецтва.— Образотворче мистецтво.— 1992.— № 3.— С. 3—4.

символіку, а також ідеї орнаментики, уживаної при оздобленні — на цю тему маємо досить літератури. Нас у даному разі більше турбує факт тісного взаємозв'язку між писанкою і тим, що ми окреслюємо, як артбізнес у мистецтві — поняттям доволі агресивним у системі вартісних координатів.

Ми стверджуємо, що по всій Україні — від Карпат до Донбасу, від Полісся до Таврії, в кожному селі чи домівці на Великдень писанка унаочнює хист жінок-писанкарок, що в декоративних малюнках — цих шедеврах мініатюрного малярства, у побутових мотивах, у розмаїтих орнаментальних композиціях (геометричних, зооморфних, фітоморфних, антропоморфних), космічних мотивах щедро розкривають своє поетичне ставлення до землі і життя [2]. Зацікавлення писанкою як видом народної творчості, що виникло наприкінці XIX — початку XX ст. і спостерігалося у працях Олени Пчілки, Ф. Вовка, С. Кульчинського, Н. Литвинової, П. Чубинського, В. Щербаківського та інших, загалом відбило той реальний факт і стан речей, що писанка посіла важливе місце в українському народному мистецтві. Так триває донині.

Взаємозв'язок писанки з народним артбізнесом простий: з виробу мистецького вона перетворюється на ринкову річ, яка в своїй основі має не естетичну, а товарну функцію. І це стало для неї фатальним. Втрата мистецьких критеріїв, орнаментальної чистоти, суто традиційно регіональних прикмет, якісних характеристик симптоматична в плані збіднення традиційної соціокультурної сфери.

Те саме можна конкретизувати на прикладі народної вишивки, яка належить до найусталеніших класичних видів українського народного мистецтва. Вишивкою займаються майже в кожній хаті, вона несе в собі багату культуру народної декоративної стихії.

Відтоді, як вишивка вийшла за межі домашнього вжитку на простори ринкових відносин, вона почала губити свої естетично-художні якості, втрачати виражальні можливості, чистоту стилістики. Вона стала предметом комерції, що сповідувало зниження технології, а заразом спонукало розвиток аматорства в цій галузі [3].

Народне мистецтво України має в своєму розвитку усталені етносилові поля дії, де воно виявляє себе з найбільшою повнотою і пов'язане з умовами життя і побуту народу в рівнинно-степових, лісостепових районах, у горах і т. д. Регіональний принцип розвитку народного мистецтва має усталений характер — великою мірою залежить не лише від певних природних умов, кліматичних відмін, особливостей, наявності тих або інших матеріалів (дерево, глина, вовна, метал), але й набутого досвіду, традиційної лінії черговості того або іншого виду народної творчості. Наприклад, кераміка в Опішні, ткацтво, дерев'яне різьблення у Косові, килимарство у традиційних осередках Правобережжя, Східного Поділля, Східної Волині, на Закарпатті. Народне мистецтво України було пов'язане з селянським побутом, який мав усталений характер і змінювався в межах тривалого часу. Отже, стиль пам'яток мистецтва був малорухомий, статичний, хоч і «замкнутість» була відносною. Тепер зв'язок побуту і народного мистецтва почасти розриває артбізнес.

Нині традиційне народне мистецтво розвивається на рівні індивідуальної творчості народного майстра, в кустарному промислі (артілі, об'єднання, асоціації) і в промисловості, де досконалий зразок народного мистецтва тиражується в масовому масштабі і де ринкові відносини виступають на перший план.

Народне мистецтво послідовно утверджувало свої права. Вироби народних майстрів мали функціональне застосування, а їх зв'язок з художнім середовищем виявлявся у вдосконаленні традиційних форм творчості. Це був зв'язок окремої людини з школою, етнографічним се-

[2] *Кара-Васильєва Т.* Писанка — народний символ України // Міжнародний з'їзд писанкарів.— К., 1992.— С. 9.

[3] *Захарчук-Чугай Р.* Українська народна вишивка. Західні області УРСР.— К., 1988.— С. 6.

редовищем, регіоном, які відбивали риси народного декоративного мислення.

Найбільш стійким перед небезпекою і загрозою ринку виявився народний майстер. Кустарні промисли, хоч і позначені традиційною схемою, лінією, підпадають під вплив стихії ринку так само, як промислове виробництво. Скажімо, в одній тільки Полтавській області є понад 250 народних майстрів, творчість яких невід'ємна від манери, стильових пошуків середовища, де вони виростали. Ці майстри є стійкими носіями народної культури і найбільшим контраргументом проти стихії сучасної культури арт-бізнесу.

Проаналізувавши процес розвитку будь-якого виду декоративного мистецтва в його класичних формах (кераміка, вишивка, різьба), ми побачимо, що зразки XVIII ст. відмінні від зразків XIX ст., а у XX столітті вже намітились інші стильові ходи. Ми простежимо, таким чином, і еволюцію форм того або іншого виду народної творчості і водночас традиційну приналежність народного майстра до тієї чи іншої манери, школи, регіону. Умови побуту, життя людини призводять до певних змін народної творчості: щось зникає безслідно, а щось залишається на рівні музею або етнографічної деталі, в сфері, пов'язаній з відтворенням історичних деталей (театр, фільм, фольклорний ансамбль). До предметів, що зникли, належать, скажімо, прядка, макітра, дерев'яне і шкіряне взуття, різні агротехнічні знаряддя і т. д. Щось, трансформуючись, залишається у побуті. Естетична і споживча вартість у таких предметах збалансовані. Красиве і корисне виступають рівноцінними компонентами. У побуті сучасної України залишилися, скажімо, тканини з національним узором, килимові доріжки, керамічний посуд, вишиті серветки і святкові сорочки, прикрашені різьбою меблі, різні предмети побуту. Разом з тим, у народному мистецтві відбувалася трансформація професійного мистецтва (сюжети на кахлях, мальованках), переосмислювалися образи, творчо перероблялися різні геральдичні мотиви. Усі ці перетворення пов'язані з нашими уявленнями виходу з перелому, дають розуміння плідності симбіозу «майстер-школа», «майстер-етнографічний регіон». В сучасних умовах формування ринкових відносин багатовіковий досвід, стійка традиційність у різних видах художньої творчості виступають компонентами захисту і чистоти певного виду чи жанру. Тут прикладів може бути багато. Найбільш ясно це окреслюється в декоративному розписі, народній картині, де найвищі досягнення Параски Павленко, Тетяни Пати, Параски Власенко, Ганни Собачко, Катерини Білокур, Марії Приймаченко, Надії Білокінь мають поширення у творчості майстринь молодшої генерації, дають поштовх для розвитку цього виду малярства у різних регіонах (Параска Хома, Наталія Рак, Марія Буряк, Марія Наумчук), активізують його розвиток і стимулюють до нього широку увагу.

Сучасні розписи мають традиційні ознаки і відбивають індивідуальну манеру, стиль, відкривають простір для вияву авторської творчості. В цьому є вихід з кризи, тобто місцеві ознаки, помножені на індивідуальну своєрідність, створюють особливий стиль.

Орієнтація підприємств народних художніх промислів на сувенірно-подарунковий стиль обмежує роль художника і народного майстра, звужує їх ініціативу, перспективу праці над творчими предметами, реалізує повноцінні зразки в масовому вигляді на шкоду художній виразності і якості.

Якщо вироби гуцульських майстрів дерев'яного різьблення у 70-х роках відзначались високою естетичною цінністю, професійною глибиною, досконалістю обробки дерева, а в інкрустації поєднанням з металевим дротом (Володимир Гуз, Микола Тимків), то з часом недооцінка ролі художника, брак рукотворного начала у творчості, захоплення машинним виробництвом в інтересах масового тиражування призвели до значного зниження художнього рівня, появи великої кількості арт-бізнес виробів, далеких від традиційних напрямів і в той же час зорієнтованих лише зовнішньо як експортний товар. Якщо колись, 70 років

тому В. Воронов звертав увагу на те, що кустарно-художня промисловість повинна себе заявити і поширити свій вплив на інші галузі художньої промисловості, то вже в 1982 р. інший російський вчений М. Воронов стверджував роль художника в промисловості: якщо його значення применшене — виникають переломи, обмежені можливості праці над перспективними творами[4]. В середині 90-х років ситуація майже трагічна: художники, майстри фактично усунуті від творення мистецьких речей, технології знижені.

Виникає запитання, поставлене перед мистецтвознавцями вже тридцять років тому: чи в країнах з розвиненою промисловістю житиме народне мистецтво? З цього приводу була цікава дискусія на сторінках журналу «Декоративное искусство», в ході якої висловлювалися найрізноманітніші, почасти полярні точки зору на проблему екзистенції народної культури в умовах урбанізованого суспільства[5]. Проблема смерті мистецтва, пригадуємо, розглядалася на одній із серій 7-го міжнародного конгресу в Бухаресті (1972). В нашій уяві ця проблема знову стала актуальною, але набула нового відтінку: з'явився арт-бізнес у народному мистецтві. Це становить небезпеку, очевидно, але не смертельну, скоріше це симптом перехідної доби з її невизначеністю у багатьох культурологічних проблемах. Ясно одне: традиції народного мистецтва слід використовувати відповідно до дистанції часу, виходити із засад загальноестетичних і формально декоративних.

Можна погодитися з Гейнцем Шюнеманном, директором Державної галереї в Моріцбурзі, який ще 30 років тому стверджував: 1) Народна творчість ніколи не зникне, бо її матеріальні духовні багатства надто великі і життєдіяльні; 2) В урбанізованому суспільстві треба берегти традиції регіонів і народних майстрів; 3) В умовах машинного виробництва потрібна кореляція розвитку народного мистецтва і народних ремесел («Декоративное искусство», 1965, № 12, с. 5).

Зрозуміло, що нові технології у виробництві повинні бути засобом, але не основним принципом творчості, і це добре видно в художніх ремеслах, де нові технологічні процеси сприяють розвитку нових видів творчості. Арт-бізнес тут з'являється тоді, коли втрачаються критерії якості в інтересах ринку, тобто кількості, тоді губиться чистота стилю і ясність художньої форми. Косівський комбінат «Гуцульщина» чи фарфоровий завод у Вишневому втрачають властиву їм традиційну чистоту, нехтують досвідом народних майстрів і художників, поставили творчість на рівень виробництва і конкуренції. Ясно, що в сучасних умовах перехідної доби рівновага контрастів настане тоді, коли ручна праця і промислове виробництво прийдуть до розуміння примату творчої ініціативи. Тоді традиційне не уявлятиметься анахронізмом, а сприйматиметься як етична якість твору, а промислове виробництво приматом творчої дії обере стиль і якість. В цьому плані є важливими відносини між художником, що працює для народних промислів, і традиціями промислу. На зорі століття захоплення ними призвело до формування національного стилю, який запозичував народні форми. Ініціаторами тут виступили Василь Кричевський, Михайло Жук, Михайло Бойчук та інші. Сьогодні в художній промисловості воля художника ігнорується. Ще двадцять п'ять років тому відзначалося, що художник, який засвоїв специфіку ремесла народних майстрів, дає поштовх еволюції традицій і робить внесок у розвиток народного мистецтва[6]. Рідкі випадки унаочнюють увагу художників до відродження. Запити ж ринку настільки великі, що ігноруються набуті уроки промислів і досвід традицій, до уваги береться масова продукція, яка легковажно ставиться до стильових навиків. З одного боку, бачимо зростання інтересу до народного мистецтва, з іншого — факт поширення продукції, яка має характер народного «артбізнесу». Обвали цього перелому такі великі, що

[4] *Воронов В.* О крестьянском искусстве.— М., 1972.— С. 174; *Воронов В.* Красота вещи.— Правда, 25.03.1982.
[5] Декоративное искусство.— 1965.— № 7, 8, 9, 10, 11, 12.
[6] *Бахталовская И.* Художник и народное искусство.— Декоративное искусство.— 1968.— № 6.— С. 18.

потрібні будуть кардинальні зміни, втручання держави, аби вийти з кризи. Нам здається, що виникнення численних асоціацій, спрямованих на відродження промислів, рівняння на практику світових закладів, що корелюють розвиток народного мистецтва, зокрема польської «Цепелії», допоможе краще зорієнтуватися в сучасних умовах і обрати відповідні критерії руху. Перспективною може бути орієнтація на локальні промисли, особливо на відродження забутих і прагнення до піднесення локальних галузей народної творчості, запліднення їх новими ідеями.

У своїй статті «Від артбізнесу — до національного мистецтва» я писав, що артбізнес у мистецтві — породження корумпованої інформаційної системи: «ми — свідки діяння артбізнесу з його екстремістським устремлінням до монополізації відносин «художник-гендляр», а також цілковитою залежністю від поп-культури, рабською покорою перед волею замовника-гендляра... акт творення в артбізнесі підмінено фактом прихованої компіляції... артбізнес перейняв орієнтацію на знижені художні смаки мас, спосіб інтернаціоналізації мислительного художнього процесу, характеру руху навстріч черговій коньюнктурі» [7].

Артбізнес у народному мистецтві використовує стилізацію під традицію як основний аргумент збереження достовірності існування твору. Створюється ілюзія істинності народного твору, бо ретроспективний зв'язок із традиціями не є логічним, художньо вмотивованим, а має поверховий характер і підпорядкований інтересам викривлених товарних відносин, що ігнорують норми права і моралі. За таких умов функціонування народного мистецтва набуває комерційних форм і підпорядковане ідеї наживи. Це небезпечно і може призвести до дуалізму цієї функції в залежності від того, чи вона прагнутиме до вивільнення від цього режиму, чи, навпаки, потрапить у цілковиту від нього залежність. Існування артбізнесу небезпечне для традицій, і розуміння цього веде до висновку про потребу глибоких перетворень і кардинальних змін, що передбачають зв'язок естетичних функцій і життєву доцільність народних традицій, «дотримання художніх засад і трудових прийомів, що склалися тут історично» [8]. Одне слово, потрібне відчуття небезпеки артбізнесу в сучасних умовах розвитку народного мистецтва.

Олександр ФЕДОРУК

Київ

[7] *Fryś E., Ivacka A., Pokropek M.* Sztuka ludowa w Polsce.— Warszawa, 1988.— S. 322.
[8] *Селівачов М.* Народне мистецтво і сучасність.— К., 1980.— С. 38.

ФОЛЬКЛОРНО-ЕТНОГРАФІЧНІ МОТИВИ В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ ГОБЕЛЕНІ

Новаторські зміни в українському гобелені, розуміння його як виду декоративно-монументального мистецтва, припадають на 60-і роки. Майстри, дотримуючись класичного традиційного гладкого ткацтва (матеріал — вовна), змінюють форму та композицію, сюжетний зміст гобелена. Він відходить від наслідуваня станкового живопису, підкоряючись специфічно своїм виразним засобам та законам ткацтва. Ці докорінні суттєві зміни виявляються і в монументальному, і в станковому гобелені.

На відміну від гобеленів минулих років, де переважно панував дух оповідного помпезно-урочистого сюжету, в композиціях 60—90-х рр. присутні звичайні життєві цінності, поезія рідної землі (Л. та С. Джус триптих «Чудові ви, береги Тавриди», Л. Жоголь «Рідні простори», І. та М. Литовченки «Пісня про Волинь», М. Білас «Гуцульський базар», «Весільна брама»). Цим творам притаманний поетично-пісенний підкреслено народний характер.



В. Прядка, Є. Володимирова. Історія землі черкаської, 1964. Шерсть, ткацтво.

Не можна не згадати, що в 70—90-х роках художники гобелена активно і настійливо звертаються до теми свята, святково-національних народних звичаїв. Інтерпретація цієї теми в гобелені віддзеркалювала творчу еволюцію естетичних принципів загального розвитку мистецтва, а також взаємодію образу героя та зовнішнього предметно-просторового середовища. Багато цікавих творів таких художників як М. Білас, І. та М. Литовченки, Н. Литовченко, С. та Л. Джус, Р. Пашкевич, В. Федько, Л. Жоголь, Н. Паук, О. Гнедаш, А. Мединський, О. Володимирова, В. Прядка, Є. Миронова, Н. Саєнко та ін. були тією чи тією мірою пов'язані з святковою фольклорно-етнографічною тематикою (С. Джус «Народна пісня», Р. Пашкевич «Святкове привітання», В. Федько «Український театр», Л. Жоголь «Любе місто»).

Не будемо дорікати сучасному мистецтву гобелена у відступі від канонів класичного шпалерного ткацтва, бо гобелен 60—90-х рр. має свої закони, що визначають особливий стрій. Від нього залежить і форма, і стиль, і вся образна логіка твору. Саме цим пояснюється відмова від розгорнутої фабульності, динамічного оповідного розвитку сюжету. Декоративність стає засобом вираження, розвиваючи тему. Середовище зведене до формули, а символізм деталей і образи вивільнені від психологізму та внутрішньої ускладненості, бо покликані передавати повноту життя, де панує молодість, де старість велична, а праця приносить радість. Це бачимо у роботах О. Володимирової, В. Прядки «Симфонія праці», Л. та С. Джус «Свято праці». Радістю, поетичним теплом овіяні гобелени «Лебеді материнства», «Лісова пісня», М. Біласа, внутрішньою гармонією дихають роботи О. Гнедаш «Лицарі», «Літо», «Бузок», А. Мединського «Балада».

Самою специфікою мистецтво гобелена немовби покликане втілювати високі та світлі ідеали, викликати позитивні емоції. Гобелен-триптих А. Мединського «Веснянки» випромінює тепле поетичне почуття, передає добрий пісенний настрій. Тема вирішена узагальнено, у філософському ключі. Фігури дівчат втілюють світлий ліричний образ та ототожнюються з святом юності й добрих надій. Фігури постають у плавному легкому русі, вони напрочуд гармонічно вписані в композиційну структуру твору, засновану на чітких та плавних ритмах.

Виникає особливого роду театралізація теми, розігрування окремих її мотивів. Конкретний життєвий або фольклорно-історичний матеріал, побутові життєві спостереження або етнографічно-народний образ легко та впевнено вплітаються в композиції майстрів гобелена. Але при цьому вони набувають оновленого змісту, завдяки авторській

індивідуальності. Поетична гіперболізація виростає із заданого образного строю. Декоративно-символічним атрибутам — виноградна лоза, плодоносне абс квітуче дерево, тварина — властиві риси особливої ритуальної значимості, що забарвлюються традиційними фольклорно-міфологічними тонами. Деталі, символи та той асоціативний ряд, який виникає із зображенням жінки й дитини, паляниці або святкового вінка, претендує на широкий зміст. Так, гобелени О. Машкевича «Троянди та виноград», диптих Н. Литовченко «Давньоруський космос», І. та М. Литовченко «Птах», Н. Саєнка «Козацька балада», С. Кравченка «Збір винограду», М. Біласа «Чорні коні», А. Мединського «Козацька пісня» наштовхують на думку про багатство міфологічно-образної символіки, пов'язаної з народною традицією українського мистецтва.

Не випадково художників, починаючи від 60-х років, хвилює тема свята, адже воно є основою світосприйняття і за своєю суттю народне та передбачає переживання. Його витоками досить часто стає пам'ять давніх родових традицій, що передаються від покоління до покоління та відроджуються в реальності сучасного. Саме звідси випливає потреба у фольклорній символіці, метаморфічності інакомовлень, використанні простонародного типажу, самобутньо-національному колориті. У гобеленах М. Біласа «Пісня Синьогір'я», «Гуцульський базар», Є. Миронової та Л. Яворського «Свято врожаю», «Весілля», В. Федька «Полтавська пісня», Н. Литовченко «Купальська ніч», «Гуцул», С. Ганжі «Берегиня» воскресає поетика давніх оповідей, пісенний прадавній склад традиційного народного ідеалу краси. Недаремно ж однією з характерних рис сучасного гобелена є відчутне посилення його національної самобутності.

Гобелен М. Біласа «Вечорниці» композиційно вирішений у вигляді самостійних трьох частин. Художній образ, подібний до музики, будується на локальних звучних кольорових плямах та декоративних мостах. Уся робота огорнута мажорною пісенною нотою, емоційно виразною та красивою. Досягнута ця музичність композиційною ритмікою, розташуванням фігур, графікою ліній і, звичайно ж, кольоровою розробкою поверхні. Відчувається, що робота народилася внаслідок довгих пошуків та переживань. Тому так хвилює глядача відчуття веселої народної музики, передані засобами декоративного мистецтва. Ясність та безпосередність трактування сюжету — наслідок довгих роздумів і суворого відбору засобів художнього вираження задуму. Запропоноване художником пісенне прочитання твору не може вважатися однозначним та вичерпним — створений образ сприймається по-різному та й трактування його також неоднозначне. Може бути, що саме це надає гобеленові такої магічної приваблюючої сили, що бере початок з фольклорних джерел. Образи творів М. Біласа відзначаються умиротворенням і відданістю природній, народній красі. Можна повірити, що вони існують лише в цьому вимірі. Прекрасне в художника є своєрідною умовою для об'єднання людей. Таким чином, краса з пластичного фактора перетворюється на категорію моральну, стає символом любові і довіри, взаєморозуміння і єдності. Саме так сприймаються гуманістичні ідеї гобеленів М. Біласа «Лісова пісня», «Пісня Сіньогір'я», «Весільна брама», «Лебеді материнства». Дорогою любові ідуть люди в творчості художника, любов стає моральною основою їхнього єднання. В його творах людина не є виразником епохи, а сприймається в єдності з природою. Персонажі в гобеленах М. Біласа перебувають у тому стані, що наповнює образ відчуттям щастя і душевної рівноваги. Це відчуття народжене тим, що світ людей, їхні пристрасті поглинає своєрідний «ідеальний» пісенний настрій. Саме в цьому настрої і відкривається згадане «ідеальне» самобутнє життя героїв художника, що пов'язане з народною традицією, природою і поезією рідного краю.

М. Біласу вдається захопити глядача своєю багатогранністю, яка дозволяє одночасно насолоджуватися красою художньої майстерності й ставити собі філософські запитання. У гобелені «Лебеді материнства» художник, зображаючи молоду жінку з дитиною, гарних птахів, вис-



В. Прядка, Є. Володимирова. Слава землі черкаської, 1964. Шерсть, ткацтво.

ловлює складне почуття, відчуття ніжності й щастя. Вишукані силуети птахів утворюють своєрідний хоровод, який, сплітаючись у рух по колу, викликає враження мелодійного ритму. Сонячний золотавий колорит посилює емоційне звучання і святковий настрій гобелена. Проте, не можна вважати, що майстер цілковито вигадує звабливий світ у своїх творах. Він здобуває ідеальне в реальних почуттях, переносить у свої твори чудову природу рідного Прикарпаття, народні традиції і свята, пісні й танці. Дійсно, захоплення митця, радість закохання і щастя матері постають перед глядачем як символи людського єства, не втрачаючи зв'язку з тим, що повсякденно зустрічається у житті.

Ускладнення та розширення фольклорних, етнографічних, пісенно-святкових мотивів дало змогу художникам вибирати з старих та наново введених сюжетів нові змістовно-пластичні та змістовні можливості. Вводиться символіка рухів, з'являються незвичний одяг, неправдоподібні пози, переймаються інтонації поколінь, що відійшли в минуле. Ритуальним у широкому розумінні слова стає не тільки зображення — ритуальністю відзначалася і сама творчість і її сприйняття. Причому художник часто бував або сам захоплений вихором святкової стихії, або міг спостерігати начебто збоку те, що відбувалося.

Одним з шляхів, що прокладало мистецтво гобелена в пошуках нових вирішень, було послідовне посилення особистої суб'єктивної основи в розкритті теми. В основі цієї загальної тенденції лежала поетична, пісенна, часом лірична основа особливого роду, — її можна визначити як особисте сприйняття художника, навіяне народною піснею або поезією. За приклад можна навести твори Л. Бровді «Грай музико», М. та І. Литовченко «Троїсті музики», «Ніч яка місячна», Т. та Л. Дмитренко «Музика», З. Давиденко «Реве та стогне...», І. Задорожного «Пісня», В. Василенко «Лісова пісня». Відзначимо, що авторська співучасть, співприсутність стає основним мотивом розкриття теми. Важливо відзначити, що введений в арсенал виражальних засобів міфологічний, фольклорний мотив виступає не як вузька етнографічна місцева ознака, а є універсальним засобом узагальнення, розширює образний зміст.

У багатьох роботах відчутний потяг до художнього самовизначення, погляд на себе крізь призму історії, як роблять це в своїх гобеленах В. Прядка та О. Володимирова («Русь»), М. Романшак («Київ XVIII століття»), Н. Паук («Данило Галицький»), О. Крип'якевич («Князь Володимир»), Н. та П. Кияниця («Софія Київська»), О. Мельник



В. Прядка, Є. Володимирова. Русь, 1978. Шерсть, ткацтво.

(«Повчання Мономаха»), Л. Козаченко «Ярослав Мудрий»), Л. та Р. Саєнко («Козацька слава не вмре, не загине...»). Підкоряючись стихії нового билинно-історичного світосприйняття, художники в своїх композиціях могли бути або гранично скупими, небагатослівними, або, навпаки, щедро красномовними. Тут спостерігається тонке та ненав'язливе, але цілком свідоме введення конкретної історичної теми в сферу більш широких та узагальнених понять і уявлень. Елемент умовного, однаково присутній і в зображенні сущого, і в описі вигаданого.

Відзначимо ще один аспект у мистецтва гобелена — у творах з'являється казка, пробуджуються враження дитинства. Цей новий погляд на світ дав можливість побачити природу та речі радісно-захопленими, вдячними очима, воскресити світ вічних та милих образів з дитинства, відобразити світ фантазії. Це все є в гобелені «Іван Побиван» І. та М. Литовченко. Боротьба добрих та злих сил — ось основний лейтмотив роботи, дуже динамічної в композиційному вирішенні. Іван Побиван з птахом надії, Червоне сонечко, веселі та браві козаки — все це добрі сили, їх набагато більше, вони виділені композиційно і кольором — яскравими звучними тонами. Не виникає сумніву, що сили добра стануть переможцями злої відьми, сови, змія, який дихає полум'ям та інших чудовиськ. Вміння розповісти казку безпосередньо, радісно, життєво, так, як уявляють її собі діти, і, разом з тим, підкорити оповідь складній умовній мові ручного ткацтва — це великий здобуток художників.

Таким чином, варто відзначити, що з появою нових сюжетних мотивів, з пошуками нових декоративних зображувальних можливостей мистецтво гобелена в 60—90-і рр. значно розширилося та збагатилося. Зображувальна мова такого роду, черпаючи нові можливості в традиційних формах народних уявлень локального характеру, виявляється здатною знаходити в них не національну замкнутість, а інтернаціональну спільність уявлень, що підносять та облагороджують загальнолюдські етичні та моральні ідеали. Отже зміст загальних прагнень художнього життя, по суті, є єдиним — культурний процес веде до поглиблення творчого пізнання своєї національної самобутності, народної традиції, до її різнобічного цілісного поетичного перетворення.

Сніжана ЄВСЮКОВА

Київ



СЛОВО МОЛОДОГО ДОСЛІДНИКА

ПІСЕННІ СКАРБИ ПОДІЛЬСЬКОГО ФОЛЬКЛОРИСТА

(Зібрання українських народних пісень Андрія Димінського)

Загальна кількість пісень, записаних А. І. Димінським на Поділлі, — **понад 2970!** Ці записи більше, ніж сторічної давності, чекають свого часу — свого дослідника і видавця, свого читача і поціновувача. «Невеличкі» рештки, що вціліли, переважають своїми розмірами звичайні особисті архіви інших етнографів»[1], писав про фольклорні записи А. Димінського упорядник однієї з найкращих збірок українського фольклору, виданих у XX ст.— «Казки та оповідання з Поділля» М. Левченко.

Досі майже нікому не відоме колосальне зібрання пісень А. Димінського зберігається нині в Відділі рукописів Центральної наукової бібліотеки НАН України: (ф. 36, од. зб. 132-133; ф. 1, од. зб. 1485-1493). Ця воістину унікальна скарбниця пісенних перлин України складається з таких розділів: пісні «Побутові про кохання» числом 486, «Побутові родинні» (195), «Побутові» (114), «П'яницькі» (84), «Рекрутські» (73, було очевидно, більше, але відсутні сторінки), «Жартівливі» (тексти пісень відсутні, є тільки, «Оглав» на 46 пісень), «До танків» (627), «Чумацькі» (81), «Колискові» (11), «Косарські» (2), «Коляди на Різдво» (142), «Щедрівки на Богоявлення» (35), «Гаївки» (102), «Пісні старців із акомпанементом ліри» (26), «Пісні при хрещенні» (4). Інший том містить 229 «про кохання», 205 «родинних», 256 «до танків», 64 жартівливих, 83 весільних. Є ще й своєрідне «вибране» з усіх цих записів — дев'ять збірок пісень, переписаних раз, чи навіть двічі рукою А. Димінського.

У коментарях до «Казок та оповідань з Поділля» М. Левченко згадує про «три зошити» пісень, що були передані йому родичами покійного А. Димінського. Звичайно, ті записи пісень, що тепер перед нами, важко назвати «зошитами», це швидше три величезних томи — конторські книги та аркуші з них, списані з обох боків. Що це саме ті пісні, які свого часу отримав М. Левченко, дає змогу говорити про уточнення дослідника: «на звороті 10-ї сторінки реєстра, де що є, зроблено ... таку зазначку: «Эти пьсни записаны со словь моей жены Марии Хобржинской»[2]. Справді на десятій сторінці рукопису є такий напис рукою фольклориста (ф. 36, од. зб. 132).

У листі до викладача Київського університету О. Ф. Кістяківського А. І. Димінський писав: «... що ж стосується моїх пісень, я б їх віддав

[1] Казки та оповідання з Поділля. В записах 1850—1860 рр. Упорядник М. Левченко.— К., 1928.— Вип. 1—2.— С. XIII.
[2] Там же.

для видання, якби видавець, крім невеликої винагороди, видав мені 20 екземплярів безкоштовно і умістив, що вони зібрані мною. І я передав би для видання пісні побутові, чумацькі, п'яницькі, до танків і обрядові (підкреслення моє — О. Ш.), тоді б укладено було повний збірник. Я, звичайно, не хочу багато, десь карбованців півтораста, але з них я б заплатив переписувачу згаданих мною розділів — що, звичайно, займе із півроку часу, тому що цього всього є море — біля 4000, якщо не більше...» [3]. Ще раніше (в листі до О. Кістяківського від 6 липня 1878 р.) А. Димінський згадував «пісні про кохання» та «родинні Подільської волості» (ф. 1, № 24861), які він збирався відіслати своєму адресату: О. Кістяківський хотів провести через цензуру збірку подільських пісень, зібраних А. Димінським.

Однак плани фольклориста так і не здійснились. Після смерті проф. О. Кістяківського (1887 р.) А. Димінський листовно попросив дружину небіжчика надіслати збірку пісень до с. Струги (нині Хмельницької обл. Новоушицького р-ну), де на той час мешкав фольклорист.

Детальний життєпис та ряд цікавих спостережень щодо фольклористичної діяльності А. Димінського подає М. Левченко у «Вступному слові» до збірки «Казки та оповідання з Поділля». Перед дослідником постають неминучі запитання: хто пробудив етнографічні інтереси в А. Димінського, якими методами користувався він при записуванні, чиїх впливів зазнав фольклорист протягом своєї діяльності, з ким із етнографів, фольклористів спілкувався (це було, в основному, листовно)? Є ще одна розвідка М. Левченка «Знадоби до життєпису подільського етнографа А. І. Димінського» (бл. 1826—1897) — «З поля фольклористики і етнографії», вип. 2.— К., 1928. Вона з'явилася через рік після попередньої статті і майже в той самий час, що й «Казки та оповідання з Поділля». Проте уже навіть приблизні дати народження і смерті фольклориста, які винесено автором у назву статті, суперечать датам, що наводить сам М. Левченко у передмові до «Казок та оповідань...» Отже, ця стаття, певно, передувала написанню передмови до «Казок...», а також була певним етапом у праці М. Левченка над цією темою. Багато в чому повторює себе М. Левченко в статті «Знадоби до життєпису Андрія Івановича Димінського» («Записи історико-філологічного відділу».— Кн. XVI.— К., 1928.— С. 255—266).

Рецензія В. Резанова на «Казки та оповідання з Поділля», видрукувана в «Збірнику Історич.-філолог. відділу Української АН» (№ 68), написана в середині 1929 р., тобто десь незабаром після виходу «Казок та оповідань». Рецензент по-іншому, ніж М. Левченко, ставить проблему впливів на А. Димінського: «На нашу думку, щоб розв'язати питання, хто прокинув етнографічні інтереси в Димінському, найпростіше висунути наперед впливи раз-у-раз цього останнього чинника, який захопив і Василя Шевича, — а саме «Русского Географического Общества», — хоча, звичайно, тут могли відбиватися і польські, і галицько-русинські відгуки» [4].

Взагалі джерел, що висвітлюють фольклористичну діяльність та життєвий шлях А. І. Димінського, дуже мало, найповнішим залишається дослідження М. Левченка. За листами до О. Ф. Кістяківського, що нині зберігаються у рукописних фондах ЦНБ АН України, можна лише дещо повніше висвітлити період життя А. І. Димінського протягом 1878—1884 рр. Але тепер про пісні.

Спосіб записування А. Димінського досить своєрідний: фольклорист вдається до фонетичного принципу — слова записувати так, як вимовляються. Подібні принципи були властиві для сербської, польської та інших шкіл записування першої половини XIX ст., але в українській рідко вживані. На перший погляд цей дуже простий метод за-

[3] Відділ рукописів ЦНБ АН України, ф. 1, № 24868. *А. І. Димінський.— О. Ф. Кістяківському* лист від 10.12.1879 р.

[4] *Резанов В.* «Казки та оповідання з Поділля» в записах 1850—1860 рр. Вип. I—II, з передмовою академ. А. М. Лободи, упорядкував М. Левченко. У Київі 1928 // Збірник Історич.-філолог. відділу Української АН. № 68.— К., 1929.— С. 415.

пису А. Димінського містить певні елементи науковості у підході до фольклорного матеріалу.

Розподіляючи свої пісні за жанрами, А. Димінський користується системою, яка існувала в тодішній науці. Вже тоді її критикували. Так, М. Драгоманов, аналізуючи видання «Трудов этнографическо-статистической экспедиции...», писав: «... в наших етнографічних виданнях класифікація матеріалу — слабкий бік і буде таким, поки в основу її не покладена буде генетична класифікація частин антропології і соціології» [5]. Проте в А. Димінського ця, хоч і недосконала, система, позначена суб'єктивно-інтуїтивним сприйняттям матеріалу, «працює» скрізь послідовно. Скажімо, балади про кохання, що не є окремим розділом, входять до «Пісень про кохання», а балади про родинні взаємини і конфлікти — до «Пісень родинних». «Пісні п'яницькі», які сучасна фольклористична наука не виокремлює, класифікуючи їх як родинно-побутові чи жартівливі, — охоплюють у системі А. Димінського усі ті пісні, що пов'язані із проблемою пияцтва.

Чимало серед записів А. Димінського пісень соціально-побутових та історичних. Відомо, що у рукописних пісенниках XVII—XVIII ст. такі пісні зустрічаються дуже рідко, тому зрозуміло, яким цінним матеріалом є записи, зроблені в середині XIX ст. Думка вмістити до майбутньої книжки пісні рекрутські з'явилася, очевидно, пізніше. І, гадаємо, не без вагань: «Ви просите повідомити деякі факти про військову повинність, але я їх повідомити не можу, через те на мене б упали всі негаразди, але, мені здається, Вам варто переглянути доноси, що зберігаються в губернаторів чи губернських, волосних присутствіях, тоді вийде ясне розуміння...» [6].

Увага А. Димінського до варіантів свідчить про те, що фольклорист розумів їх значення для науки. Наявність варіантів тієї чи іншої пісні, записаної А. Димінським, є показником її поширення й активності побутування в середині XIX ст. Недоліком є те, що варіанти однієї пісні не вміщені у рукописі один за одним, часто їх можна зустріти в різних збірниках, як от: «Чорна гречка, білі крупи...» — серед пісень п'яницьких під № 49 (од. зб. 1488, арк. 15 зв.-16), у «Піснях родинних» — № 35 (од. зб. 1486-а, арк. 15—15 зв.). Є пісня із таким початком і серед пісень про кохання (од. зб. 1486-б, № 42, арк. 111 зв.—112). Більшість записів не паспортизовано. Тільки біля окремих пісенних зразків можна прочитати або місце запису, або ж ім'я та прізвище інформатора. Серед пісень соціально-побутових, балад, пісень жартівливих є цілий ряд оригінальних варіантів — позначених барвами місцевого колориту, художньо довершених, із наявністю міфологічних рудиментів.

Аналізуючи детально записи А. Димінського, бачимо явища найрізноманітніших планів. Почерк фольклориста, чорнило, яким він користується, дають змогу робити висновки, коли саме, від одного чи кількох інформаторів, чи в процесі обряду провадив записи А. Димінський. Велика кількість варіантів з одного регіону дає можливість простежити, чому, як і які саме сюжетні елементи чи образи найчастіше варіюються.

Порівнюючи варіанти, зібрані А. Димінським, з іншими — записаними на Поділлі, зокрема нашими, що провадились в 1986—1990 рр., помічаємо різні процеси реконструювання текстів, оновлення образів трансформування символів, тенденцію до скорочення та різні зміни композиційних елементів.

Деякі з балад, записаних фольклористом, виконувались як пісні обрядові та календарно-обрядові, що вже зустрічаються на Поділлі тепер.

[5] *Драгоманов М. П.* Ученая экспедиция в Западно-русский край // Вибране.— К., 1991.— С. 259.

[6] Відділ рукописів ЦНБ НАН України, ф. 1, № 24862. *А. І. Димінський — О. Ф. Кістяківському,* лист від 29.07. 1879 р.

Так, в с. Котюжанах Мурованокуриловецького р-ну, що на Вінниччині, нами записано один з варіантів балади про дочку-зозулю від Дарини Василівни Крисько 1914 р. н.:

Віддавала мати доньку
На чужую сторононьку,
А як віддавала, то напоминала:
Сім літ дома не бувать.

А дочка не стерпіла,
Через рік прилетіла,
Перекинулась сивою зозулькою
І в вишневім саду сіла.

А. Димінський, що записував і в Мурованих Кулилівцях, до «Гаївок» включає такий варіант цього міжнародного мотиву:

Приїхали свати
До нашої хати
Стали мене, молоду,
В матінки сватати.
Мене мати взяла,
Та й панові дала:

Щоби-сь, моя доню,
Сім літ не бувала,
А я, молодая,
Того не стерпіла —
Сивою зозулею
В рік прилетіла.

(№ 44, арк. 16 зв.)

Із розмови матері із дочкою у варіанті, записаному А. Димінським, стає відомо, що дівчину віддали за п'яницю: «Ей, мати, біду знати, За нелюбом бувши та ще й за п'яницею».

Брат (у нашому варіанті) запитує сестру, де поділися її пишні коси. Сестра-зозуля відповідає: «Повиривав милий Та й поробив пута, Сиві коні попутав».— «А де ж твоє біле тіло?» — знов запитує брат.— «В товариша твого — в чоловіка мого під нагайкою зітліло». Так стає зрозумілою поява образу брата — саме він причетний до трагедії життя своєї сестри. Бо коли в родині помирав батько, долю дівчини вирішував старший брат. О. Веселовський розшифровує символ зозулі як печаль, розлуку, взагалі — горе [7]. Також в зозулю — за віруванням наших предків — втілювалось весняне божество, зозуля берегла ключі від Вирію, куди відлітали душі померлих. Ці вірування, можливо, і сприяли тому, що балада про дочку-зозулю співалась на Поділлі як гаївка. Це потверджує і інший варіант балади, що увійшла до «Пісень родинних» (од. зб. 1486-а, № 206, арк. 77-76). У цьому варіанті приспів такий: «Гей, дівки, весна красна, зілля зелененьке...» — Ці слова повторюються після кожного рядка балади. Варіант, записаний нами, навесні під час Великодних свят уже не виконувався.

Для А. Димінського не був властивий диференційований підхід до відбору матеріалу: поряд із викінченими зразками до його зібрання увійшли й уривки пісень, пісні новіші, ще не відшліфовані, маловартісні художньо, але цікаві відображенням побуту, природи, вірувань, уявлень та уподобань мешканців Поділля.

Готуючи свої записи до публікації, А. Димінський не правив їх, навіть із метою зробити більш викінченими чи довершеними. Проте доля пісень, записуваних так ретельно і сумлінно,— складна. Опубліковані частково в «Трудах этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край» анонімно, вони згодом публікувались в багатьох жанрових збірниках, де форми діалектні послідовно виправлялись на літературні, а нечіткі місця рукопису інтерпретувались довільно.

Так балада «Було село Василівці» (№ 42, од. зб. 1486-а) — брати карають швагра за знущання над дружиною, їхньою сестрою, опублікована в «Баладах. Родинно-побутові стосунки» має таку примітку: «Зап. в XIX ст. в Галичині. ЦНБ, ф. 1, од. зб. 1486-а, арк. 18, № 42» [8].

Упорядники в цьому випадку помиляються щодо місця запису (саме на збірці № 1486 вказано, що записав пісні А. І. Димінський — писар Стругського волосного правління — мається на увазі с. Струга Новоушицького повіту), із матеріалів, зібраних нами, відомо, що А. Димінський в Галичині ніколи не бував.

При публікації деякі місця (очевидно, для збереження розміру і рими) змінено: «Там мала вдова дев'ять хлопців і єдну дівчину» на

[7] *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика.— Л., 1940.— С. 414.
[8] Балади. Родинно-побутові стосунки.— К., 1988.— С. 504.

«Там мала вдова дев'ять хлопців; Єдну дочку вона мала» (вказівок на заміну немає ніяких), займенник «єї» (її) в одному випадку замінено на «ї» (Зн. відм.), в іншому — на «ю» (Зн. відм.), «браточки» — на «братчики», «псе» (клична форма іменника «пес») на «песе». Проте найгрубіша неточність — в кінці. Рядки: «Врубали єму кусок м'яса Та здуріла сестра наша» (брати знущаються над шваґром, сестра від цього збожеволіла) замінено: «Урубали кусок м'яса, — Ото, дурню, сестра наша (брати знущаються над чоловіком, пояснюючи йому при цьому, за що). Різниця суттєва, тому таку публікацію не можна визнати зразковою.

В архіві РГТ також зберігаються дві великі збірки пісень «родинних» та «про кохання» із Проскуровського, Кам'янецького, Могилівського і Новоушицького повітів. Надіслані вони до РГТ в 1889 році, тобто після смерті О. Кістяківського, коли А. Димінський зрозумів, що його видавничі плани залишаться нездійсненими. Тоді фольклорист, певно, аби хоч якось зберегти своє зібрання, надіслав дві збірки—найоб'ємніші (459 — «родинних» і 709 «про кохання») — до Петербурга. (А. Димінський — дійсний член і активний співробітник РГТ, звичайно, не міг передбачити сьогоднішню ситуацію, коли ці записи стали недоступними, а, отже, й втраченими для українських дослідників.) «Пісні родинні» А. Димінський збирав із 1856 по 1889 рік, «про кохання»— із 1849 по 1889 р. Зрозуміло, що серед цих пісень багато таких, що увійшли до «Трудов этнографическо-статистической экспедиции»[9], а також ті, що складають збірки ф. 36, од. зб. 132-133 ЦНБ НАН України.

Дані записи пісень із Поділля — результат понад 40-річної роботи А. Димінського — мають непересічне значення і є ваговим внеском в українську фольклористичну науку. Вони — цікавий матеріал для досліджень, для вивчення побуту, діалектних особливостей говірки подолян, звичаїв, духовного світу мешканців цього регіону.

Пісні, записані А. Димінським на Поділлі, заслуговують бути опублікованими окремою збіркою, бо становлять винятково цінне джерело вивчення багатства і високого рівня ідейно художнього розвитку народнопоетичного слова.

Оксана ШАЛАК

Київ

[9] Див. зіставлення у *Зеленіна Д. К.* Описание рукописей Ученого Архива Императорского Русского Географического Общества.— Вып. III.— Петроград, 1916.— С. 1092.

ЯКІВ НОВИЦЬКИЙ І ВИВЧЕННЯ ФОЛЬКЛОРУ КАТЕРИНОСЛАВЩИНИ

Академік М. Ф. Сумцов у статті «Об этнографическом изучении Екатеринославской губернии» зазначав, що Катеринославщина, порівняно з іншими регіонами України, мало вивчена в галузі фольклору та етнографії. Цієї ж думки дотримуються і ще ряд учених [1].

Мета цієї статті — хоча б у загальних рисах охарактеризувати розвиток фольклористики в цьому краї до XX ст., а також спробувати

[1] *Сумцов Н. Ф.* Об этнографическом изучении Екатеринославской губернии.— Сборник Екатер. Научн. общ.— Екат., 1905.— С. 1—10; Див.: *Білий В.* Минуле етнографії на колишній Катеринославщині та її сучасні завдання.— Археолог. збірник Дніпроп. краєзнавчого музею.— Т. 1.— 1929.— С. 235—260; *Данилов В. В.* Екатеринославщина в архиве ИРГО — Летопись ученой архивной комис. Т. X.— С. 376—378; *Сумцов Н. Ф.* Современная малорусская этнография.— Вып. 1, глава 3.— СПб., 1893.

визначити місце фольклористичної та етнографічної діяльності Я. П. Новицького (1847—1925) в цьому процесі.

Як відомо, в першій половині XIX ст. збиранням та публікацією фольклорно-етнографічних матеріалів займалися переважно поодинокі ентузіасти. Такими ж випадковими до 70-років XIX ст. були й записи фольклору на Катеринославщині. Ні наука взагалі, ні етнографія зокрема в цьому краї майже не розвивались. Не було й місцевих збирачів фольклору. Всі матеріали записувались наїздами, і якщо й потрапляли в збірники, то були вони поодинокими і безсистемними. Крім того, випадкові збирачі мало турбувалися про автентичність тестів, що значно знижувало їх наукову цінність. Багато фольклорних оповідей редагувалися або ж друкувалися російською мовою. Таким було, наприклад, «Устное повествование бывшего запорожца, жителя Екатеринославской губернии Никиты Леонтьевича Коржа» (Одеса, 1842), де вміщено ряд переказів про життя, звичаї, топоніміку Запоріжжя, про зруйнування Січі.

Знаменитою подією в історії української фольклористики було видання І. І. Срезневським «Запорожской старины» (ч. 1, 1833; ч. 2, 1838). Ця книга ширше ознайомлювала читачів з козацьким фольклором, зокрема історичними піснями та думами, зібраними ученим протягом 1832—1838 рр. в Павлоградському повіті. З листів І. Срезневського до матері [2] видно, що він високо цінував і живу народну мову, і ті історичні свідчення, що несли в собі пісні та думи. Проте в своєму виданні І. І. Срезневський іноді переробляв фольклорні твори на свій смак, що пізніше викликало упереджене ставлення до автентичності його записів. Але все ж його збірка була фактично першою широкою публікацією історичного фольклору Катеринославщини кількох жанрів.

В 30—40-х роках XIX ст. траплялися поодинокі публікації фольклору цього регіону в збірниках М. Максимовича, в 60-х роках — у праці А. С. Афанасьєва-Чужбинського «Поездка в Южную Россию» (ч. I, 1861; ч. 2, 1863). Щоправда, тексти там також іноді були редаговані.

Це пояснюється тим, що в той час ще не всі збирачі фольклору дотримувалися наукових принципів збирання та публікації народної творчості.

Фундаментальні фольклористичні видання 50—60-х років, на жаль, були бідні на матеріали з Катеринославської губернії. Виняток становить лише збірник М. Номиса «Українські приказки, прислів'я і т. ін.» (1864), де вміщено близько 700 зразків малих жанрів, які надіслав письменник, фольклорист, активний громадський діяч Г. А. Залюбовський (1836—1898). Вже в 60-х роках XIX ст. це ім'я починає з'являтися на сторінках «Катеринославських Губернських Відомостей» та інших видань. Г. Залюбовського можна назвати першим фольклористом Катеринославщини. Починаючи з студентських років (1861—62) і до самої смерті, не припиняв він свою збирацьку роботу в межах лише одного повіту — Новомосковського. В другій половині XIX століття серед видань українського фольклору, як пише В. В. Данилов, ми не знайдемо жодного збірника, на якому було б зазначене прізвище покійного, а в майже кожному збірнику скромне «Сообщил Г. Залюбовский» — не рідкість. І записів, і повідомлень цих величезна кількість [3].

Г. Залюбовський був чи не найактивнішим членом Південно-Західного відділу РГТ в Петербурзі (1869—1970), а згодом — у Києві (1873—1876). Славнозвісні «Праці» П. П. Чубинського рясніють піснями, казками, легендами і т. п., надісланими Г. А. Залюбовським, велика кількість його записів вміщена в першому томі «Исторических песен малорусского народа» (1874), підготовленому М. П. Драгомановим та В. В. Антоновичем.

[2] Див. лист від 27 лютого 1833 р.— Киевская старина, 1893.— № 7—8.— С. 221.
[3] *Данилов В. В.* Памяти Г. А. Залюбовского // Летопись Ек. уч. Арх. ком., т. 5, 1909.— С. 108—111.

Г. Залюбовський особливо любив і цінував живе народне слово, вважав його вищим проявом духу ї за життя своє зібрав понад 1000 діалектних слів для впорядкування українського словника. Тому не дивно, що записи його характеризуються високою документальністю, точною фіксацією особливостей мови жителів Південної України. Справжніми його послідовниками в цьому стали І. І. Манжура, Я. П. Новицький та Д. І. Яворницький.

Як писав В. В. Данилов, Г. А. Залюбовський, це той типовий працелюб на ниві науки, яких так мало у нас, але пам'ять про яких, на жаль, зникає швидко і не переживає навіть одного покоління [4]. Справді, нині ім'я Григорія Залюбовського зовсім забуте, воно не згадується ні в історії української фольклористики, ні в енциклопедичній літературі, немає жодного окремого видання його творів і фольклорних записів.

Коли вже був готовий до друку II том знаменитих «Історичних пісень» М. П. Драгоманова і В. Б. Антоновича, в розпорядження видавців надійшла величезна кількість пісень з Катеринославської губернії. Це були рукописні збірники досі невідомих І. І. Манжури (1851—1893) та Я. П. Новицького. Упорядники вирішили видати II том по частинах, щоб не затримувати вже готового збірника. В 1875 році вийшла перша частина, до якої були приєднані тільки деякі історичні пісні з рукопису І. І. Манжури, а матеріали для другої (в тому числі записи Я. П. Новицького та решта пісень І. Манжури) були передані на доопрацювання. На жаль, їм так і не судилось побачити світ: після закриття відділу всі архіви його були розібрані і більшість їх зникла безслідно. Марними були розшуки свого збірника Я. П. Новицьким, а пісні з рукопису І. І. Манжури дійшли (і то частково) до громадськості аж у 1974 році, коли вийшов збірник українських народних пісень в його записах. Щоправда, частину їхніх записів видрукував свого часу М. П. Драгоманов у женевських збірниках «Нові українські пісні про громадські справи 1864—1880 (1881)» та «Політичні пісні українського народу XVIII—XIX ст.» (т. I, 1883; т. 2, 1885).

Записи пісень І. Манжури М. Драгоманов високо оцінив у своїх працях. «У самий недавній час експедиція в Південно-Західний край Чубинського зібрала при побіжному об'їзді Правобережної України кілька тисяч пісень, а в той же час один І. Манжура протягом двох тільки років записав принаймні 800—1000 пісень, переважно в одній Катеринославській губернії, і пісень здебільш прекрасної якості і змістом, і мовою... Це найбільша робота по збиранню етнографічних матеріалів, яка тільки була зроблена в Росії однією людиною» [5].

Прозові матеріали, записані на Катеринославщині І. І. Манжурою та Я. П. Новицьким, становлять більшу частину збірника «Українські народні перекази і оповіді» (1876). Їх також високо оцінює М. П. Драгоманов у передмові: «Здесь следует упомянуть, что наиболее материалов получено было [...] от г. Манжуры (особенно много и превосходного качества) Як. Новицкого [...]. Эти материалы записаны самими вышеупомянутыми лицами» [6].

Із записів Я. П. Новицького до збірника ввійшло 48 легенд та казок. Ще більше вміщено матеріалу, зібраного І. Манжурою, деякі розділи майже повністю складаються з його записів. Вихід у світ збірника М. Драгоманова був визначною подією в історії української фольклористики. Його високо оцінили визначні вчені, зокрема М. Костомаров [7] та О. Веселовський [8]. Разом з тим це перше фундаментальне видання,

[4] *Там же.*

[5] Розвідки Михайла Драгоманова про українську народну словесність і письменство, т. II.— Львів, 1900.— С. 198.

[6] Малорусские народные предания и рассказы. Свод М. Драгоманова.— К., 1876.— С. XIV.

[7] Див.: Живая старина.— Т. 19.— № 5.— 1877.

[8] Див.: Древняя и новая Россия.— Т. 1.— № 2.— 1877.

де знаходимо понад 200 зразків різних жанрів оповідального фольклору з Катеринославської губернії, записаних дослівно з уст народу. Збірник М. Драгоманова дає нам певне уявлення про побутування його в цьому регіоні в 70-х роках XIX ст.

І. І. Манжура перший серед Катеринославських етнографів 1891 року став членом Московського Товариства любителів природознавства, антропології та етнографії (Я. П. Новицький — в 1896 р.); він же опублікував найбільше повідомлень, етнографічних заміток та фольклорних записів у 80—90-х роках на сторінках російських періодичних видань — «Этнографическое обозрение», «Живая старина», «Русские ведомости», близько 20 їх надруковано і в журналі «Киевская старина» протягом 1882—1883 рр. та в місцевій пресі — «Екатеринославских губернских ведомостях», «Степи», «Екатеринославском юбилейном листке» (1887). А його фольклорні збірники «Сказки, пословицы и т. п., записанные в Екатеринославской и Харьковской губерниях И. И. Манжурою» (1890) та «Малорусские сказки, предания, пословицы и поверья, записанные И. И. Манжурою в Екатеринославской губернии» (1894) стали окрасою II та VI томів «Збірника Харківського історико-філологічного товариства». Доречно буде зазначити, що ХІФТ відіграло чималу роль в історії розвитку фольклористики досліджуваної губернії — воно виховало найвидатніших фольклористів краю (І. Манжуру, Я. Новицького та Д. І. Яворницького), а також видало в VI т. «Сборника» два перші регіональні збірники, крім уже згаданого збірника І. Манжури, це був том «Малорусские народные песни, преимущественно исторические, собранные Я. П. Новицким в Екатеринославщине в 1874—1894 гг.».

І. Манжура вперше в 1891 році в «Этнографическом обозрении» зробив короткий бібліографічний огляд Катеринославських етнографічних видань і тим самим звернув на них увагу широкого кола вчених. Його творчу естафету на Катеринославщині підхопили Я. П. Новицький та Д. І. Яворницький. Вони ще більше утвердили наукові принципи збирання та публікації фольклору, а також звернули увагу на ті жанри, які майже не представлені в записах І. Манжури, зокрема історичні пісні та перекази про зруйнування Січі та подальшу долю Запоріжжя.

Вже в перших своїх публікаціях і статтях Яків Новицький виступає як свідомий шанувальник живого народного слова, що прагне зафіксувати і зберегти його. Для Новицького-фольклориста характерні точність запису, широка паспортизація уснопоетичних творів, глибокі коментарі та примітки до історичних пісень та переказів, народної топоніміки. Деякі його статті (зокрема «Запорожье в памятниках устного народного творчества»)[9] є розгорнутим історико-етнографічним описом сіл Олександрівського повіту, де використано місцеві архівні документи та інші історичні джерела, описи природи, життя і побуту людей, їх світогляду й звичаїв. Все це доповнюється величезною кількістю фольклорного матеріалу, що органічно вплітається в текст. Тут же ми знаходимо розповіді про самих народних оповідачів та співаків. Статті Я. Новицького, що згодом склали велику працю «З берегів Дніпра» (1905), мають неабияку історико-культурну цінність. Це перший історико-етнографічний опис слобід, розміщених на території колишнього Запорожжя.

Я. П. Новицький першим на Катеринославщині в місцевих губернських відомостях (№ 28, 1888 р.) видрукував свою власну Програму по збиранню етнографічних матеріалів, що покликала до праці численну кількість аматорів на ниві фольклористики — письменників, учителів, духовних осіб, істориків, журналістів (І. Каргопольцев, Г. Стрижевський, П. Заболотний, М. Федоров, М. Мизко, Г. Надхін та ін.). Своїм прикладом він вказав шлях для титанічної праці і Д. Яворницького, який перейняв його манеру збирання і публікації фольклору та

[9] Степь.— 1885.— № 2; 1886.— № 5—7, 10, 12, 19.

використання його в історичних працях (ці впливи особливо простежуються в книзі «Запорожье в останках старины и преданиях народа») (1888). До речі, сам Д. І. Яворницький зізнається про це в листах до Я. Новицького, згодом найближчого свого друга, побратима і помічника в науковій роботі [10].

Але цим не вичерпується внесок Я. П. Новицького в історію розвитку фольклористики на Катеринославщині. Вище вже говорилось про безсистемність, епізодичність записів фольклору в цьому регіоні.

Одночасно з І. Манжурою та Г. Залюбовським, Я. Новицький в 70-х роках розпочав систематичний запис практично всіх жанрів народної творчості, що побутували на обстеженій ним території — дитячого і обрядового фольклору, міфології, замовлянь, казок, побутових та історичних пісень і переказів, тощо. Результатом цієї 40-річної (1873—1916) подвижницької роботи стало видання понад 10 збірників, які високо оцінили видатні сучасники — М. Сумцов, В. Гнатюк, Ф. Колесса, Д. Зеленін, В. Данилов [11] та ін. Із них найважливіші: «Малорусские народные песни, преимущественно исторические» (1894), «С берегов Днепра» (1905), «Запорожские и гайдамацкие клады» (1908), «Народная память о Запорожье» (1911), «Духовный мир в представлении малорусского народа» (1912), «Малорусские народные заговоры, заклинания, молитвы и рецепты» (1913). Це перші в історії Катеринославщини регіональні збірники фольклору різних жанрів зібраного протягом тривалого часу на досить обмеженій території — в Олександрівському, Катеринославському та Маріупольському повітах, історичній території Запорожжя. Свого часу вони стали новим явищем в етнографічній науці України і викликали значний інтерес. Матеріали, записані Я. П. Новицьким, передруковувались, цитувались в багатьох працях, статтях, збірниках та часописах [12], на історичне минуле цього краю, на його традиційну культуру звернули увагу не лише українські чи російські але й місцеві газети та журнали, такі як «Днепр», «Степь», «Днепровская молва», «Екатеринославские губернские ведомости», що, безперечно, розворушило і провінційну інтелігенцію, яка почала формуватися в 90-х роках XIX ст.

Велику роль у розвитку народознавства в кінці XIX — на поч. XX ст. на Катеринославщині зіграв ряд подій в громадсько-культурному житті краю.

1. Столітній ювілей м. Катеринослава (1887) та видання «Екатеринославського юбилейного листка» (№ 1—25), де друкувалася величезна кількість історично-етнографічних матеріалів.

2. Переїзд з Петербурга в Катеринослав Д. І. Яворницького та відкриття тут історичного музею ім. О. Поля (1902).

3. Створення Катеринославського наукового товариства (1891) та Катеринославської вченої архівної комісії (1903), почесними членами яких були Я. П. Новицький та Д. І. Яворницький.

4. Організація і проведення в Катеринославі XIII археологічного з'їзду (1905). Все це сприяло тому, що в місті були видані численні фольклорні та наукові збірники, історичні та етнографічні праці, присвячені цьому регіону, календарі, журнали, літописи.

Окремо хочеться сказати про «Летопись Екатеринославской ученой Архивной комисии» (т. I—X, 1904—1915 рр.), де були вміщені

[10] Див.: *Шубравська М. М.* 50 листів Д. І. Яворницького до Я. П. Новицького.— Наука і суспільство.— 1988.— № 6.— С. 11.

[11] *Сумцов Н. Ф.* Современная малорусская этнография.— Ч. II.— СПб., 1897; *Сумцов М. Ф.* Діячі українського фольклору.— Х., 1910; Записки НТШ, т. LXXXV, кн. V, 1903.— С. 221; *Колесса Ф.* «Малорусские песни» Новицкого Я. П.— Збірник НТШ.— 1895.— Т. VI.— С. 43—47; Живая старина.— 1912.— Вип. II—IV.— С. 503—504; *Там же.*— 1908.— Вип. II.— С. 250—251.

[12] *Заболотский П.* Старейший запорожский уезд.— Нежин, 1903; *Каллаш В. В.* Палий и Мазепа в народной поэзии.— М., 1889.— *Шейн П. В.* Приговоры и причеты о табаке.— Труды этногр. общ. естествозн. кн. VII.— 1886.— С. 179—184; *Сумцов Н. Ф.* К истории изданий малорусских исторических песен.— СПб., 1899; *Сумцов М. Ф.* Слобідсько-українські історичні пісні.— Черкаси, 1918.

більшість збірників Я. П. Новицького, а також величезна кількість історичних та архівних матеріалів. Значна увага в Літопису приділялась і постаттям катеринославських фольклористів — їм були присвячені численні статті Д. Яворницького, В. Бикова, В. Данилова, Д. Чернявського. Незабаром про катеринославських учених заговорили і на найвищому науковому рівні. Це ще більше стимулювало розвиток фольклористики та етнографії в краї.

В 1910—1913 роках спостерігається наростання хвилі українізації в Катеринославі. Організовується товариство «Просвіта», активним членом якого був і Я. П. Новицький. Відкриваються бібліотеки, гімназії, гуртки краєзнавства та українознавства, видається щомісячник «Дніпрові хвилі», де друкуються нові фольклорні записи Я. Новицького, Г. Залюбовського, Д. Яворницького, В. Степового та ін. Увесь цей час над усім науковим і культурним життям краю домінує постать Дмитра Івановича Яворницького, людини зі світовим ім'ям.

Але, на жаль, з 1915 року знов починається наступ реакції. Одне за одним припиняють своє існування українські видання, наукові та громадські організації, друкарні ... Від початку першої світової війни в Катеринославі вже не побачив світу жоден з підготовлених до друку фольклорних збірників Я. П. Новицького. Ще більше згорнули наукову роботу роки революції та громадської війни — кадри були розпорошені, знищені цінні архіви Катеринослава та Олександрівська, значною мірою постраждали і музеї, створені Д. І. Яворницьким та Я. П. Новицьким. Страшна картина занепаду культури і наукової діяльності в краї знайшла відбиття в листуванні двох великих учених. Власне, з останнім збірником замовлянь Я. П. Новицького припинився на найближчі 10 років усякий розвиток науки, культури, просвіти в цьому краї.

Як бачимо, Я. П. Новицький, відіграв виняткову роль у становленні і розвитку фольклористики, етнографії, історії та краєзнавства на Катеринославщині. В 1924 р. з нагоди 50-річчя наукової діяльності його обрано членом-кореспондентом ВУАН. Творча дружба єднала Я. П. Новицького з видатними сучасниками — М. Сумцовим, В. Антоновичем, М. Драгомановим, О. Косач, О. Русовим, Ф. Лебединцевим, І. Срезневським, Б. Грінченком, М. Корфом, О. Полем, К. Шейковським, В. Тарновським та ін. Багато фольклорних матеріалів, зібраних Я. Новицьким, використали вони в своїх працях та збірниках. Зокрема, легенди та перекази, записані Я. П. Новицьким, використані в таких наукових працях: Г. Шапошніков. Як виникло місто Нікополь (Історико-географічний збірник, т. 4.— К., 1931); Дашкевич В. До питання про заложних тварин в уявленнях українського народу (X., 1929) тощо (див. вище).

Виключно на основі історико-етнографічних праць та фольклорних записів Я. Новицького побудовані такі розвідки: Заболотский П. А. Старейший запорожский уезд (Ніжин, 1903); Киценко М. К. Хортиця в героїці і легендах (К., 1967). Багатющий історико-краєзнавчий та народно-словесний матеріал, опублікований Я. П. Новицьким, використаний рядом учених-мовознавців, як українських, так і російських. Досить назвати такі праці, як: Поповський А. М. Мова фольклору та художньої літератури Південної України XIX — поч. XX ст. (Дніпр., 1987); Поповський А. М. Нормативні тенденції в мові фольклору Південної України XIX — поч. XX ст. (Дніпр., 1988); Ващенко В. С. Полтавські говори (X., 1957) та ін.

Як у минулому, так і в останні роки фольклорно-етнографічні матеріали, записані Я. П. Новицьким, друкувалися в численних наукових та популярних збірниках, періодичній пресі. Досить назвати «Історичні пісні» (1961), «Народні оповідання» (1983), «Легенди та перекази» (1985), «Іван Сірко» (1992), «Українські чари» (1992), «Духовний світ українського народу» (1992).

Окремо слід виділити збірник «Савур-могила» (упорядник В. В. Чабаненко) (К.: Дніпро, 1990). Тут вміщено 123 тексти, записа-

них Я. П. Новицьким (тобто більша частина його збирацької спадщини), деякі з них надруковані вперше. Це — одне з кращих сучасних видань легенд та переказів, що має велику популярність серед учителів, студентів, школярів. Є похвальні відгуки про нього в пресі.

Цікава, гарно ілюстрована книга «Народна пам'ять про козацтво» (упорядник Л. В. Іванова, Запоріжжя, 1991) — містить в собі збірник Я. П. Новицького «Народная память о Запорожье» (1911), перекладений на сучасну літературну та англійську мови (с. 11—99, 170—255), а також статтю «Остров Хортица на Днепре» (1876.— с. 100—108, 256—263). Збірник має передмову В. Шевченка, присвячену біографії та науковій праці Я. П. Новицького. Це видання дає змогу ознайомитись з унікальною спадщиною збирача зарубіжному читачеві.

Не обминули увагою Я. Новицького і колеги з ближнього зарубіжжя — до 500-ліття козацтва видавництвом «Спріндітіс» в м. Ризі було здійснено репринтне відтворення цього збірника в 1990 р.

Поява вище названих видань свідчить про те, що доробок Я. П. Новицького не втрачає своєї актуальності й досі.

Отже, ми переконалися, що Я. Новицький — видатний український учений-фольклорист кінця XIX — поч. XX ст., сумлінний збирач і видавець народної творчості. Одним з перших він розпочав системний запис всіх жанрів фольклору на Катеринославщині, виявив науковий підхід до публікації народної творчості. Часто фольклорний матеріал подавав він у історико-етнографічному контексті, з численими коментарями та доповненнями. Важливо й те, що протягом усього життя Я. П. Новицький жив на досліджуваній території, був носієм фольклорної традиції свого краю. Його збірники — перші в історії української фольклористики регіональні видання. То ж Я. П. Новицького можна вважати основоположником фольклористики на Катеринославщині, до якої свого часу ввійшла основна частина регіону колишньої Запорізької Січі.

Людмила ІВАННІКОВА

Київ

З КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОГО ЖИТТЯ ВОЛИНІ 20—30-х років

Духовне буття нації неповноцінне без знання власної історії, політичної і культурної. Перші роки незалежності повернули Україну обличчям до її трагічного минулого, відновили в пам'яті народу давні й недавні драми, конфлікти, катаклізми, усі перипетії соціального розвитку. Що ж до розвитку культурного, то наше уявлення про нього, як і раніше, наполовину складається з «білих плям», тим більше, що дивна властивість людської пам'яті примушує нас пригадувати скоріше погане, ніж добре, чорне, ніж біле. Тому ми повинні пильніше вдивлятися в те, що було колись, дбайливо відшукуючи зерна добра, момент істини та проблиски краси.

Одним з «відносно світлих» періодів у культурному житті Волині (одного з найвідсталіших регіонів України) були 20—30-і роки, коли, опинившись у центрі соціальної та національно-визвольної боротьби, вона неначе прокинулась після довгого історичного сну, що тривав близько двох століть. Це було справжнє відображення національної самосвідомості і культурної пам'яті.

Аграрна провінція, відстала економічно і знекровлена духовно, Волинь початку XX-го століття не завжди була такою. Були й кращі часи, коли в XVII столітті вона стала інтелектуальним центром Західної України, осередком антикатолицького руху, культурно-освітнім форпостом православ'я, коли гриміла слава Луцького братства, Ост-

розької академії на чолі з Костянтином Острозьким, коли Волинь вважалася чи не найпершим центром друкарства (друкарні існували в 6 великих містах регіону).

Новий злет духовності на Волині на початку XX століття, в передвоєнні роки пов'язаний з родиною Косачів, чия садиба в с. Колодяжному перетворилася на своєрідну Мекку для українських митців, а дочка волинської землі Леся Українка відігравала в українському суспільному житті майже ту ж роль, що Лев Толстой в російському. То був останній відгомін срібного віку, який швидко поринув в мілітаристському кошмарі першої світової війни, коли Волинь перетворилася на суцільний військовий полігон.

У березні 1921 року * почався новий («польський») відлік часу для Волині — тепер уже Волинського воеводства у складі буржуазної Польщі. Внаслідок польської шовіністичної політики, спрямованої на денаціоналізацію регіону, Волинь була приречена на «нульовий варіант» розвитку національної культури. Вона мусила, як фенікс, встати з попелу і відновитися.

Період відносної лояльності польського уряду в українському питанні в перші роки колонізації позначився небувалим сплеском суспільної активності місцевої інтелігенції, яка усвідомила свою історичну місію і розгорнула вражаючу за обсягом і глибиною практичну діяльність. Підкріплена могутніми постатями волинських «корифеїв»— І. Власовського, С. Підгірського, А. Річинського, М. Тележинського — зіп'ялась на ноги «Просвіта». З іменем П. і М. Певних, О. Тимошенка, Ст. Скрипника пов'язане виникнення ВУО (Волинське українське об'єднання), українського клубу «Рідна хата», «Союзу українок громадської праці», товариств ім. П. Могили та Лесі Українки, видавничих товариств «Лучеськ» та ім. князя К. Острозького, краєзнавчого товариства, Волинського українського театрального товариства, періодичних видань та ін. Просвітянський рух охопив усі сфери громадського життя і поряд з об'єднаннями загальноосвітнього характеру з'являються численні мистецькі колективи — музичні, театральні, художні, хореографічні тощо. Їх плідна діяльність сприяла відновленню мистецьких традицій, заклала підвалини для подальшого культурного розвитку регіону на національній основі.

Таким чином, відверта колонізаторська спрямованість політики польського уряду мала зворотній ефект. І це є непересічним доказом життєздатності та інтелектуальної міцності нації.

Процес відродження торкався усіх ланок культури, а особливо яскраво відбився на музичному житті Волині. До речі, в історії України це далеко не поодинокий випадок. Періоди музичного піднесення майже хронологічно збігаються з періодами загострення національно-визвольної боротьби: так було у XVII столітті, коли під час війни з Польщею розквітло мистецтво народної «думної» імпровізації, у XVIII, коли під час єкатерининського імперського закабалення України Європа була вражена творчістю геніальної «трійці» — Бортнянського, Березовського і Веделя. Так було і в XIX столітті, в часи найглухішої національно-політичної реакції, коли вдавалось саме існування української нації було поставлене під сумнів, вона спромоглася створити власну оригінальну класичну школу на чолі з М. Лисенком.

Серед численних громадських організацій саме «Просвіта» була першоджерелом культурного відновлення. З кінця першого десятиріччя «Просвіти» поступово з'являлися в усіх повітових центрах — Луцьку, Володимирі, Ковелі, Рівному, Кременці, Острозі, Дубні, Горохові. Побудовані за секційно-галузевим принципом, усі вони мали музично-драматичні секції. Кожна повітова «Просвіта» відкривала свої філії у невеликих містах і селах; кількість філій невпинно зростала і сягнула значних покажчиків (Дубно — 112, Рівне — 107, Ковель — 102, Луцьк — 101 на 1928 рік), що дозволяє говорити про дійсно масовий народний характер просвітянського руху на Волині.

* Внаслідок договору між Росією, Україною і Польщею.

При філіях виникали театрально-музичні, співацькі гуртки, результатом діяльності яких була організація численних «літературно-музичних продукцій, плекання музики та співу» [1]. Великих творчих успіхів, наприклад, досяг хор Луцької Просвіти в Лаврові під керівництвом К. Тимощука, репертуар якого складали народні пісні й хорові твори професійних композиторів. Найбільшим авторитетом серед хорових колективів Волині користувався хор Володимирської Просвіти, яким керував композитор М. Тележинський. Він був заснований у 1922 році і дуже швидко перетворився на високопрофесійний колектив. В його репертуарі були твори Веделя, Бортнянського, Лисенка, Стеценка, Кошиця, Леонтовича, місцевих композиторів. Діяльність хору не обмежувалась тільки академічними концертами — він брав участь у відправах Володимирського кафедрального собору і першим на Волині виконав літургію українською мовою.

Взагалі просвітянські хори в переважній більшості виникали на основі місцевих церковних хорів і великою мірою сприяли українізації церкви. Волинські «Просвіти» започаткували в регіоні надзвичайно яскраву і живучу традицію «академій» (святкових концертів) з нагоди вшанування пам'яті національних героїв, художніх геніїв, відзначення видатних історичних подій. Поштовхом до виникнення такої традиції були щорічні святкування Шевченківських днів. Пізніше до них додалися Франківські академії, «Свята Просвіти», вечори пам'яті Лесі Українки, І. Котляревського. До участі в академіях залучалися кращі хорові та інструментальні колективи, солісти, драматичні актори і, таким чином, академії перетворилися на своєрідні Всеволинські фестивалі мистецтв.

Оскільки просвітянський хоровий рух набув масовості, виникла необхідність створення певної методичної бази. Тому в кінці 20-х років при повітових осередках організуються диригентсько-режисерські курси — в 1927 році в Ковелі, в 1928 — в Луцьку (останні були щорічними). Так була започаткована система професійної музичної освіти.

Коли на початку 30-х років з різних причин «Просвіти» поступово припинили своє існування, на зміну їм прийшло ВУО — Волинське українське об'єднаня, яке, за словами його генерального секретаря М. Тележинського, повинно було стати «на чолі всього українського життя Волині» [2].

Через ВУО музичне і взагалі культурне життя регіону дістало новий творчий імпульс. З'явилися нові цікаві мистецькі явища — перш за все так звані «Просвітянські хати», свого роду художні клуби, майже при кожній з них діяв народний хор. Народні в своїй суті, саме вони започаткували нову традицію проведення «Свят весни», «Свят обжинок» тощо, які мали не тільки фольклорно-етнографічне забарвлення, а й сприяли відродженню історичного «способу життя», пробудженню культурної пам'яті народу.

Хорове мистецтво Волині вийшло на новий якісний рівень після прийняття «Статуту українських народних хорів ВУО», який передбачав докладну регламентацію матеріального існування хорових колективів, що відразу ж вплинуло на якість виконання. Навіть випадково взяті з безлічі архівних свідоцтв того часу окремі факти вражають. Так, народний хор ім. Лисенка з села Хорохорина (диригент А. Воютюк) за два місяці існування підготував програму з 20 творів, а хор ім. Стеценка (диригент В. Поліщук) з села Воютина у своєму репертуарі мав оперу «Запорожець за Дунаєм». Хоровий колектив ім. Стеценка з села Годовичів (диригент Г. Мартинюк) звернувся до оперети М. Лисенка «Чорноморці».

Про діловий розмах діяльності хорових колективів ВУО свідчить і той факт, що починаючи з 1935 року на Волині регулярно проводились підготовчі диригентські курси типу «Теорія і практика організації сільських хорів», які були розраховані на 210 учбових годин. Регулярни-

[1] ДАВО, ф. 390, оп. 1, спр. 1, арк. 3, «Статут Володимирської повітової Просвіти».
[2] Українська нива.— 1931.— 28 жовт.

ми стали і курси народних хорів, і, нарешті, зовсім вражає факт проведення у 1936 році у Володимирі з'їзду диригентів.

Порівняно з хорами, інструментальні колективи відігравали більш скромну роль в музичному житті Волині того часу. Найчастіше це були різноманітні струнні ансамблі, які виникали при театральних гуртках, хорах як допоміжна виконавська «одиниця». Та згодом вони набували й самостійного значення і урізноманітнювали культурно-мистецькі програми. Серед таких аматорських і професійних колективів зустрічались досить оригінальні, як наприклад «Волинський оркестр мандолiністів» або «Здолбунівський ансамбль балалайок» під керівництвом К. Дякова-Ставицького.

Музичне життя Волині було представлене й виступами солістів — співаків та інструменталістів, поміж яких траплялося немало талановитих музикантів. Це, зокрема, і бандуристи Д. Щербина, Г. Білогуб та ін.

Звучала в концертах і фортепіанна музика в інтерпретації випускника консерваторії Р. Савицького.

При рівненській «Просвіті» був створений «Гурток українських танців і співу» на чолі з відомим балетмейстером В. Авраменком, який вів дуже активну гастрольну діяльність протягом 1922—1923 років. Не обмежуючись суто концертним існуванням гуртка, В. Авраменко створив також школу українського танку в Луцьку, де навчалися такі обдаровані особистості як О. Бахова з Луцька, В. Савчук з Дермані [3]. Ще один учень В. Авраменка І. Козак створив дитячий хореографічний колектив з дітей віком від 2,5 до 5 років, який став постійним учасником усіх концертів у Луцьку.

Про досить високий рівень хореографічної культури свідчить також і розповсюджена в регіоні практика інсценізації народних пісень. Вони були настільки популярними, що виникла необхідність створення відповідних підготовчих курсів. Інсценізації як художнє явище цікаві тим, що розкривають характерну вокально-театральну природу української народної художньої психології.

Все це свідчить про оригінальність та національний характер музичного життя Волині.

Проте картина культурного побуту 20—30-х років не буде повною без огляду галереї персоналій Волинського «Ренесансу», яку по праву відкриває М. Тележинський — самобутній композитор, хоровий диригент, невтомний громадський діяч, ентузіаст хорової — і ширше — загальної музичної освіти, палкий публіцист і музичний критик. Його трудами Волинь з провінційної окраїни перетворилася на культурний центр. Особливу увагу композитор приділив запису народних пісень. Як результат його фольклористичної діяльності, в 30-х роках вийшла збірка «Волинських народних пісень на мішані хори».

Багато сил доклав до культурного будівництва Волинського «храму мистецтв» М. Певний — актор, театральний режисер, засновник Волинського українського театру, який з перших днів свого існування став школою національного виховання. Завдяки М. Певному музично-театральне життя регіону набуло відповідного художнього змісту та професійної зрілості.

Волинь дала Україні і Ст. Скрипника — нині покійного патріарха Української автокефальної церкви Мстислава, і талановитого композитора, автора чудових духовних творів А. Річинського. Серед помітних діячів волинської культури слід відзначити також П. Певного (брата М. Певного) журналіста, засновника газети «Українська нива», І. Власовського — відомого церковного діяча, М. Левицького — письменника, музиканта-аматора, С. Тимошенка — відомого архітектора.

На жаль, у невеличкій журнальній статті неможливо вмістити докладний огляд унікального явища, яке ми називаємо «волинським від-

[3] Пізніше В. Авраменко виїхав з Волині, оселився в США, де продовжував займатися хореографією і навіть зняв фільм-оперу «Наталка Полтавка».

роджениям» 20—30-х років, але й побіжний перелік окремих фактів досить красномовний. За кожним прізвищем, кожною назвою чи то художнього колективу, чи то громадського товариства, чи то видання стоїть неосяжна інтелектуальна спадщина, до якої ми тільки наближаємось

Луцьк Петро ШИМАНСЬКИЙ

ТРАДИЦІЙНИЙ АНЕКДОТ: ВИНИКНЕННЯ ТЕРМІНА ТА ЙОГО ЕВОЛЮЦІЯ

Термін *анекдот* протягом багатьох століть в українській традиції зазнав змін у семантиці, став багатозначним. Історія його становлення, еволюція та обсяг варті окремого розгляду.

Слово анекдот запозичено з французької мови, можливо, через посередництво російської; французьке anecdote походить від грецького 'ανεκδοτα (мн. с. р.), 'ανεκδοτοδ (одн., ч. р.) — «не готовий у люди (заміж)», або переносно «неопублікований, нерозголошений, таємний, невідомий публіці» [1].

Уперше цим терміном скористався у своїй «Таємній історії» візантійський історик Прокопій Кесарійський (VI ст.), який назвав включені до неї оповіді анекдотами на противагу офіційним хронікам періоду царювання кесаря Юстиніана [2]. Історик описує дійсні події з життя відомих людей того часу, що не відображались в офіційних документах, тому що нерідко носили скандальний характер і мали політичний зміст.

Таким чином, у первісному значенні терміна анекдотами названо побутові меморати як малий розповідний жанр, що передавав власні спогади оповідача про події, свідком яких він був. Цікавість до таких оповідань була надзвичайною, адже вони викривали політичні інтриги, інтимні сторони життя імператора Юстиніана, імператриці Феодори та інших високопоставлених та відомих людей.

Потрапляючи до усної традиції, такі меморати почали активно взаємодіяти з квазі-меморатами (оповіданнями, що не грунтувались на особистих спогадах очевидців, але видавались оповідачами за такі). Анекдотами починають називати не тільки дійсні факти, але й вигадані історії про видатних людей. Пізніше розширюється і система персонажів: поряд з «високими» героями з'являються й «низькі» (як-от: монахи, лікарі, селяни і т. п.).

З часу постання анекдоту як жанру реальна достовірність, орієнтація на «документальність» втрачались, проте анекдоти видавались за меморати й далі, не будучи такими, оскільки перемістились зі сфери спогадів, реальних фактів у сферу вигадки (релігійних містифікацій, діянь визначних особистостей і пліток скандального характеру). Власне орієнтація на правдивість робила анекдот цікавим для слухача, а прив'язка до певної особи (обов'язковим було називання імені, соціального статусу та місцевості, в якій вона жила, часто давалась і характеристика людських якостей) засвідчувала достовірність історій, які розказувались (або читались). Коли ж до кола анекдотів почали потрапляти фабулати (численні вигадані сюжети, що йшли від давнини, часом аж від трікстерської традиції), інтерес виявлявся вже не до події, що трапилася з певною особою, а до події як такої, до фабули чи сюжету. Саме тут і була та точка перехрещення народженого в лоні професійної традиції явища (т. зв. літературний анекдот) з традицією

[1] Анекдот // Етимологічний словник української мови.— К., 1982.— Т. 1.— С. 73.
[2] Прокопий Кесарийский. Тайная история / Пер. С. П. Кондратьева // Вестник древней истории.— М., 1938.— Вып. 4.— С. 278—356.

фольклорною (усний анекдот), що стала потужним джерелом розвитку анекдоту як жанру, оскільки використала, в свою чергу, здобутки, сформовані обома традиціями.

Гумористично-сатиричні оповідання з максимально лаконічним сюжетом про надзвичайні (в т. ч. й смішні) випадки з життя знаменитих на той час діячів стають дуже популярними в європейській літературі XV — поч. XVI ст.

Автором найпопулярнішого збірника, що увібрав сюжети багатьох народних анекдотів і водночас сприяв їх поширенню, є італієць Поджо Браччоліні. Його збірник «Facetiarum Liber», т. зв. «Книга фацецій» чи «Фацеції», виданий 1470 р., витримав багато перевидань і перекладений багатьма мовами[3]. У французькій літературі найвизначнішим збірником фацецій-анекдотів вважається «Moyen de parvenir», який приписують Бартольду де-Вервіллю (Рабле), а в німецькій літературі прославився монах Паулі зі збірниками «Scherz mit der Wahrheit» і «Schimpf und Ernst».

Уже в XVII ст. збірники гумористично-сатиричних оповідань Генріха Бебеля, Фрішліна, Меландера, Арлотте зустрічались в описі бібліотек російських імператорів[4]. Виникають доповнення та наслідування таких збірників[5]. Оповідання зі стисло змодельованими смішними ситуаціями з'являються на території України як в оригінальному вигляді, так і в польських та російських перекладах, що дає поштовх до активного розвитку національної сміхової традиції. Зазначимо, що відсутність писемних свідчень щодо власне українських перекладів збірників фацецій, жартів чи «сміхотворних повістей» не заперечує можливості знайомства українського читача з міжнародною традицією, оскільки традиційний національний сюжетний репертуар сповнений сюжетами, зафіксованими й іншими традиціями. Адже основний шлях поповнення репертуару в царині анекдоту був і лишається усним; літературна ж традиція лише констатує наявність того чи іншого сюжету в культурному обігу певної епохи, проте водночас не дає можливості беззаперечно твердити про характер його побутування.

В історії вичленення малого розповідного жанру, який кваліфікують нині як анекдот, надзвичайно важливу роль зіграли середньовічні різновиди коротких (чи порівняно коротких) розповідних жанрів.

Дуже популярними в Італії у XII—XIII ст. вважалися *новели*, що звучали із уст жонглерів. Їх сюжети були записані анонімними збирачами і вийшли під назвою «Новеліно» в кінці XIII ст. Традиція літературного жанру новели, започаткована збірником «Новеліно», знайшла гідний вияв у «Декамероні» Боккаччо. Як малий прозовий жанр, новела (італ. novella — «новина») будується на різних антитезах, коли ситуація раптово перетворюється на протилежну. Межа між новелою й анекдотом визначається перспективою. Для анекдоту важлива дія, що завершується несподівано, зображення цієї ситуації для анекдоту є самодостатнім; для новели головним є показати шляхи реалізації прагнень персонажів, вибір ситуації зумовлюється багатством її змісту та здатністю показати явище в розвитку. Кінцівка новели — це фатальна розв'язка відтвореної ситуації; кінцівка анекдоту — це зіткнення розказаного з додуманим, при цьому емоційне навантаження реалізується через асоціації слухача (чи читача).

Фацеції (лат. facetia — «жарт, дотеп») були надзвичайно поширені в італійській, а пізніше європейській літературі (XV—XVII ст.). Фацеція характеризується короткою формою оповіді, блискавичним розвитком дії, динамічним сюжетом, що передається діалогом у рамках непрямого мовлення. Як жанр, фацеція відрізняється від новел «Декамерона» Бокаччо, які чітко окреслюють ситуації й психологічні типи,

[3] Поджо Браччолини. Фацеции / Пер. с лат. и вступ ст. А. Дживелегова.— М., 1984.
[4] Анекдот // Большая Энциклопедия.— СПб., 1902.— С. 640.
[5] Найвідоміші збірники — «История о разных курйозных амурных случаях» (рукопис), «Старичок-весельчак» (СПб., 1789), «Письмовник Курганова».— *Там же.*— С. 640.

персонажів. Моралізуюче закінчення фацецій часом містило латинський афоризм і покликане було повчати через сміх. «Жертвами» фацецій (як і новел та анекдотів) були вищі представники церкви, чиновники, лицарі й селяни.

Французькі *фабльо* (фр. fabliau, старофр. fabel — «побрехенька», поход. від лат. fabula — «байка, оповідання») як короткі віршовані гумористично-сатиричні повісті були надзвичайно поширені в XII — на поч. XIV ст. Вони містили сценки з життя багатіїв і простих селян, монахів і чоловіків, зраджених дружинами. Фабльо мали яскраво виражений повчальний характер. Як і фацеції, фабльо мали багато спільного з анекдотами.

Прозові й віршовані *шванки* з'явились у Німеччині в XIII ст. й були дуже популярними в XV — XVI ст. Невеличкі цікаві оповідання відображали побут і звичаї різних верств населення. Багато шванків нагадують фабльо, чимало їх народилось у лоні німецької фольклорної традиції. Від фацецій шванки відрізняються не тільки мовою написання (латина), не тільки стилем (розповідна форма, чіткість викладу), а й сферою функціонування (фацеції були розраховані на освічених людей, а шванки стали популярними в більш широкому середовищі). Частина шванків нині може бути кваліфікована як традиційні анекдоти.

Фрашки (від. італ. frasca — «дрібниця, нісенітниця») з'явились у у Польщі в XVI ст. Беручи початок від епіграм, фрашки як віршовані мініатюри є їх жартівливим різновидом. Лаконізм форми, влучний, часто парадоксальний підсумок, що є кульмінаційним елементом композиції,ріднить фрашку з анекдотом.

Життєописи трубадурів, як і *житія святих* та *«приклади»*, відрізняються від анекдоту способом зображення подій: анекдот позбавлений містицизму та релігійного фанатизму.

Всі ці жанри були певною мірою близькими до анекдоту, хоча й відрізнялися від нього тими чи іншими змістовими рисами та поетикою. Черпаючи з народної традиції образи й сюжети, вони водночас поверталась до неї, даючи зразки композиційної форми, серед яких продуктивною ставала лаконічна, чітка форма викладу, кульмінацією якої мав бути сміховий момент як результат неочікуваної розв'язки.

В історії становлення терміна «анекдот» в українській традиції велику роль зіграла теорія та практика *ораторської прози*, релігійний характер якої був спрямований на обслуговування інтересів і потреб різних соціальних груп. Традиція введення оповідних елементів до складу ораторської прози у світовій традиції простежується з часів античності. На означення оповідних вкраплень у неоповідних творах ще в середні віки з'являється термін «exempla» чи його слов'янський відповідник «приклад», під яким розуміли притчу, новелу, легенду, байку чи повчальну історію, які могли бути використані з моралізаторською метою. «Приклади», що добирались з авторитетних джерел, співіснували з «новинами, вістями та баснями» і через них доносили слово Боже до слухачів, «тим самим роблячи «басні» недаремними й корисними» [6].

Частина оповідних «прикладів» із впевненістю може бути кваліфікована як традиційні анекдоти з яскраво вираженою комунікативно-розважальною функцією. Саме ця якість прикладів викликала осуд у ортодоксальних християн. «Приклади як невід'ємна частина проповіді претендують тільки на цікавість, але не відзначаються ні історичною правдою, ні близькістю до предмета проповіді. Вимога історичної правди такою мірою залишалася поза увагою, що розглядалися з церковної кафедри як речі не тільки невірогідні, а й зовсім неможливі, аби тільки вони були цікаві», — зазначав Ф. Терновський [7]. І за спостереженнями єпископа Антонія, «піклування про цікавість проповіді досягали часто

[6] *Крекотень В. І.* Оповідання Антонія Радивиловського (Із історії української новелістики XVII ст.).— К., 1983.— С. 43—44.

[7] *Терновський Ф.* Южнорусское проповедничество XVI и XVII века (по латино-польским образцам).— К., 1869.— С. 39.

таких розмірів, що мали обурювати благоговійний слух найневибагливішого слухача» [8].

Детальна розробка жанрової класифікації творів ораторської прози XVII — XVIII ст. була зумовлена нормативністю тогочасних поетик. У них виділявся ряд жанрів, що нині об'єднуються терміном анекдот. Ці питання грунтовно проаналізував В. Крекотень [9]. Коротко узагальнимо спостереження вченого.

За жанровою природою *приклади-казуси* були анекдотами в первісному значенні терміна. Серед «прикладів», які запозичували з найрізноманітніших джерел, виділяли меморабіли та апофегми.

Меморабіли (чи «історії») — це анекдотичні оповідання, в яких те, про що оповідалось, сприймалось як дійсний, безумовний факт. Характерною рисою меморабіл є визначення місця, часу дії та називання особи (як правило, «високого героя»). Щоправда, іноді персонажами виступають і люди низького становища. Поведінка героїв змальовується в різних ситуаціях з обов'язковою моралізацією. Сюжетне напруження розряджається несподіваним вчинком героя. В «історіях» немає нічого чудесного. Сюжет їх не розгорнутий, як правило, не переростає меж одного епізоду. Оповідання цієї групи будувались за такою схемою: стисло змальовувалась ситуація, потім вчинок (чи репліка) героя, що мотивувалися тією ж ситуацією, але були здебільшого несподіваними для аудиторії.

Апофегми (від гр. apophtegmata — «вислів, судження») — це анекдотичні оповідання, героями яких є не царі й полководці (як у меморабілах), а мудреці та філософи. «Як і в анекдотах-історіях, в анекдотах-апофегмах увага оповідача зосереджується на ситуації та реакції на неї героя оповідання [...]. Відповідно до цього конструюється і сюжет: його завдання зводиться до зумовлення реакції героя, нею він розряджається, вона служить його пуантом» [10].

Звернемо увагу на той факт, що до XVII ст. твори, названі нині анекдотами, кваліфікувались як *приклади*, сюжети яких мали реальну та фіктивну основу.

Фабули (лат. fari — «говорити, передрікати»; гр. φαμξ — «уявляти собі»; лат. fallo — «обдурювати»; гр. φθρ — «злодій») — оповідання, в яких йшлося про те, чого ніколи не було, їх ситуації вигадані. Серед белетристичних жанрів апологи й фацеції найбільше вплинули на еволюцію анекдоту як жанру, що побутує в сучасній літературній та усній традиціях.

Персонажами *апологів* були тварини, іноді неживі предмети, які концентрували в собі певні моральні, рідше соціальні риси. «Комічна забарвленість байки, зумовлена «тваринним маскарадом», посилюється «фацеційністю», властивою її сюжетним ситуаціям» [11]. Власне аполог (байка) й дав початок формуванню анекдоту про тварин.

У *фацеціях* найчастіше діяли типізовані персонажі: хитра жінка і впертий чоловік, лихвар і боржник, дурний царевич і його слуга, суддя і злодій, багатий і бідний і т. п. Оскільки фацеції зображали звичайне буденне життя пересічних осіб, вони часто сприймалися як дійсні факти. Фацеції, в яких гострі побутові конфлікти вирішувались раптовою дією чи словом кмітливого, дотепного героя, надзвичайно близькі до сучасних анекдотів.

Поділ анекдотів за тематикою на історичні, побутові та про тварин зумовлений і засвідчується їх середньовічними аналогами — прикладами (меморабілами, апофегмами) та фабулами (апологами, фацеціями) тощо.

Звернемо увагу на зміни, які відбулись в семантиці терміна *анекдот*. Слід зауважити, що життєва й художня правда у фольклорі та в

[8] *Антоний, епископ выборгский.* Из истории христианской проповеди: Очерки и исследования.— СПб., 1892.— С. 435.
[9] *Крекотень В. І.* Оповідання Антонія Радивиловського...— С. 98—150.
[10] *Там же.*— С. 108.
[11] *Там же.*— С. 135.

літературах давнини й середньовіччя не розмежовувались. Події, відтворені в легендах, літописних сказаннях, хроніках, вважались дійсними, правдивими. Тому й анекдотичні історії, що супроводжували середньовічні тексти, сприймались як правдиві. З іншого боку, укладачі збірників розважальних оповідань часто вигадували пікантні історії, в яких діяли філософи, політики, поети античності, щоб похизуватись знанням сивої давнини. Термін анекдот все ачстіше почав вживатись і на означення коротких розповідей про вигадані, цікаві факти. За формою викладу і перші, й другі були оповіданнями. До того ж, вони виконували спільну функцію — розважальну. Ці складові семантики (фабульність та орієнтація на достовірність зображеного) значною мірою стали визначальними при використанні терміна в наступні епохи й аж до нашого часу. Визначити ступінь достовірності історичних анекдотів практично неможливо. І сьогодні багато історичних фактів вважаються анекдотами, а чимало анекдотів сприймаються як незаперечні історичні факти. Саме прикріплення до певної особи, часу й місця надало багатьом вигадкам таке оманливе історичне висвітлення, що не тільки «довірливий натовп сприймає їх за правду, але навіть люди науки ставилися до них іноді цілком довірливо і занесли їх у підручники як історичні факти» [12].

Розвиток терміна йшов від «меморатності» до «фабульності», при цьому індивідуалізація персонажів (як правило, «високих») починає носити менш істотний характер, зростає питома вага типізації. Поряд з реальними історичними постатями — царями, полководцями починають діяти пересічні особи. Зображення «низьких» персонажів стає більш популярним при відтворенні комічних ситуацій. Зрештою, в усній традиції завжди популярним був трікстер, в образі якого поєднуються хитрість і дурість, тому її надбання були такими продуктивними для анекдоту. Термін анекдот починають використовувати на означення побутових фабулатів, тобто побутових бувальщин [13].

Слід констатувати і той факт, що фольклористичні та літературознавчі праці здебільшого присвячені розгляду анекдотів літературного походження. Аналіз народних жартівливих оповідань, особливо з нецензурним змістом, не здійснювався, але самі тексти збирались і видавались то під назвою анекдоти, то під народними еквівалентами цього терміна — «приказки» (В. Гнатюк) [14], «байки», «прибаютки», «брехеньки», «побрехеньки», «билиці», «небилиці», «прикладки» (К. Шейковський) [15], «можебилиці» (П. Єфименко) [16], «сміховинки» (Ф. Колесса) [17] та ін.

Цей різнобій термінів засвідчений і словниками того часу. Ф. Пискунов не вводить до свого словника рубрики анекдот, проте слово приказка визначає як «анекдот, басня, сказка» [18], примовка — «поговорка» [19], жарт — «шутка, игра, насмешка, острота» [20]. Б. Грінченко у «Сло-

[12] М. Сумцов наводить приклади псевдобувальщин, які фігурують як наукові факти. Див.: *Сумцов Н. Ф.* Разыскания в области анекдотической литературы. Анекдоты о глупцах.— Харьков, 1898.— С. 6—7.

[13] Вживаючи термін бувальщина, ми прагнемо підкреслити не достовірність зображуваних у ній подій, а своєрідне відношення до художньої дійсності, коли малоймовірні події відтворюються та сприймаються як реальні. Див.: *Померанцева Э. В.* Русская народная сказка.— М., 1963.— С. 4. Термін бувальщина визначаємо в цьому разі як побутовий фабулат, оскільки цей термін вживається ще й у іншому значенні — міфологічний фабулат. Див.: *Костюхин Е. А.* Типы и формы животного эпоса.— М., 1987.

[14] *Гнатюк В.* Українська народна словесність. В справі записів українського етнографічного матеріалу.— Відень, 1917.— С. 41.

[15] Руськи народни казки й приказки, байки й прибаютки, брехеньки й побрехеньки, былыци й небылыци, прыкладкы й нисенитныци. Перша кланя. Праця й кошт Шейковського.— Бобруйськ, 1871.

[16] *Ефименко П. С.* Материалы по этнографии русского населения Архангельской губернии.— М., 1874.— Ч. 2.— С. 238 и др.

[17] *Колесса Ф.* Українська усна словесність.— Львів, 1938.— С. 136.

[18] Приказка // Словник живої народної письмової і актової мови руських югівчан Російської і Австро-Угорської цесарії / Упор. *Ф. Пискунов.*— К., 1882.— С. 212.

[19] Примовка // *Там же.*— С. 213.

[20] Жарт // *Там же.*— С. 74.

варі української мови» (К., 1907) також не фіксує слова анекдот, щоправда, й слова жарт на визначення жанру не засвідчено. В. Даль наводить народні відповідники слова анекдот — «байка, баутка»[21]. Ці факти стверджують, що у народній традиції слово анекдот, як запозичене з професійної творчості, з'явилось порівняно недавно. А на означення малих розважальних оповідань вживались народні назви, народжені носіями традиції.

Попри певну недосконалість народної термінології, визначення засвідчують, які жанрові ознаки носії вважають найістотнішими в анекдоті. Тому розгляд народних термінів видається вкрай важливим. Назви *билиця*, *байка*, *небилиця*, *можебилиця*, *побрехенька*, *нісенітниця* вказують на своєрідне відношення до дійсності, зображеної в оповіданні. Справді, анекдот займає проміжну ланку між казковою й неказковою прозою. Його репертуар складається як із вигаданих оповідань, так і з оповідань, породжених дійсністю. Такі народні назви анекдоту, як *приказка*, *прикладка* та *казка*, *оповідка* свідчать про спільність функцій анекдоту й прислів'я, з одного боку, та анекдоту й казки — з іншого. Як і побутові казки, анекдоти розповідаються задля розваги. Як прислів'я, анекдоти використовуються для «красного слівця», в ролі прикладів («Пам'ятаєш, як у тій приказці?..», «Це так, як у тому анекдоті...»). До речі, в такому випадку часто виголошується не цілий текст анекдоту, а певні естетично-інформативні слово чи вираз (який може бути приказкою, прислів'ям). Крім того, визначення *приказка* та *прикладка* засвідчують важливу формальну ознаку анекдоту — його лаконічність, стислість і навіть здатність редукуватися до формульного виразу. Наявність декількох термінологічних визначень, які певною мірою близькі, проте все ж таки не є повністю тотожними, властива не лише народній термінології, але й науковій. Їх можна спостерігати вже у XIX — на початку XX ст.

В українському літературознавстві й фольклористиці при визначенні жанру творів малої розповідної форми, що завершуються неочікуваним способом, викликаючи сміх, вживаються поряд з терміном анекдот і терміни *жарт, дотеп, гумореска, народна усмішка, каламбур*. Всі вони різні за походженням і смисловим наповненням, але нерідко вживаються непослідовно. Існує тенденція анекдотами називати твори політичного й сатиричного спрямування, усмішками, дотепами і жартами — твори гумористичного характеру. Гуморесками вважають твори літературного походження, найчастіше віршованої форми. Гру слів, що виникає в смішних ситуаціях, кваліфікують як каламбур.

Термін дотеп вживають на означення «кмітливого влучного вислову із сатиричним або жартівливим відтінком»[22]. Дотеп, в основі якого лежить використання різних значень «якогось одного слова або кількох різних слів, схожих звучанням, гру слів» називають каламбуром[23]. Як випливає зі свідчень словникової практики, дотеп і каламбур — це не окремі жанри, не різновиди анекдоту, а тільки окремі слова чи фрази, які можуть входити до складу анекдоту та створювати комічний ефект.

Гумореска — це, як стверджує словник, «невеликий художній твір, пройнятий гумором» або «невелика музична п'єса жартівливого, гумористичного характеру»[24]. Проте на практиці іноді з'являється незафіксоване словником вживання цього терміна на означення фольклорних творів «малих» форм. На наш погляд, таке розширення сфери вживання терміна недоцільне, адже в даному випадку він не має конкретного предмета визначення й призводить лише до появи синонімічного ряду, що в ділянці термінології неприпустимо. Вважаємо вживання його недоцільним у фольклористичній термінології, адже виникнення та побу-

[21] Анекдот // Толковый словарь живого великорусского языка В. Даля.— СПб., М., 1903.— Т. 1.— С. 43.
[22] Дотеп // Словник української мови... В 11 т. — К., 1970.— Т. 2.— С. 392.
[23] Каламбур // *Там же.*— Т. 4.— С. 392.
[24] Гумореска // *Там же.*— Т. 2.— С. 194.

тування авторських творів істотно відрізняється від функціонування фольклорної прози. Проте існує й така думка, що гуморески, або дотепи (у цьому разі синонімічні терміни) відрізняються від анекдоту «доброзичливим характером сміху», «відсутністю неочікуваного комічного висновку» і «необов'язковістю одноепізодності»[25]. З цього приводу зазначимо, що термін гумореска (до речі, це ж стосується термінів народна усмішка і жарт) штучно популяризувався фольклористикою радянського часу, що з ідеологічних міркувань «протестувала» проти активного вживання слова анекдот, вбачаючи в цих творах антидержавне спрямування. Ще раз наголошуємо на тому, що терміном гумореска варто називати невеликі розважальні твори, створені письменниками. До речі, цей термін, певно, саме з таких міркувань не введений до словника наукової та народної термінології.

Термін жарт заслуговує більш детального аналізу, оскільки найбільш тісно пов'язаний з анекдотом. Неточно, на наш погляд, дано визначення жарту в «Словнику української мови»: «1) Сказане чи зроблене для розваги, сміху; дотеп, витівка [...] // Що-небудь несерйозне, незначне [...]; 2) літ., театр. Невеличка комічна п'єса»[26]. У цій дефініції відсутні дуже важливі, на наш погляд, моменти.

Народний жарт, або *народна усмішка* — терміни, що активно вживаються в українській фольклористиці на означення «короткого одноепізодного гумористичного твору, близького до анекдоту, нерідко діалогічної форми. Як і анекдот, народний жарт може завершуватись неочікуваною комічною розв'язкою, але ніколи не буває сатиричним. Він містить у собі легке, найчастіше необразливе кепкування. Використовується для номінації творів, що відображають комічні сторони життя і малюють здебільшого побутові ситуації. Іноді означення народний жарт виступає в якості узагальнюючого поняття, що об'єднує різні за композиційною структурою і змістом твори «малих форм», які «реалізують категорію комічного»[27].

Зазначимо, що термін народний жарт у сучасній побутовій практиці вживається не так часто, як анекдот. Відбувається активне заміщення: анекдотами називають і жартівливі твори побутового характеру. Сфера використання терміна жарт на означення малих оповідань з комічним моментом стає меншою, в силу того, що жарти починають кваліфікувати як побутові чи традиційні анекдоти. Підкреслимо, що термін жарт і анекдот стали синонімічними, внаслідок розширення сфери називання терміном анекдот. Оскільки формальні ознаки (система персонажів, поетика, спосіб функціонування і т. п.) жартів і анекдотів почали збігатися, термін жарт стає менш вживаним і непродуктивним.

Термін народна усмішка, на наш погляд, не може вважатись еквівалентним ні жарту, ні анекдоту. Якщо два останні зазнали об'єктивних змін (переосмислення рамок жанру на основі формальних ознак), то термін народна усмішка та гумореска не мають конкретного кола явищ, які б ними охоплювались у галузі фольклористики, а тому й потреба в їх використанні, на нашу думку, відсутня.

У сучасних літературознавчих працях під терміном анекдот розуміють: «1) коротке оповідання про незначний, але характерний випадок, переважно з життя історичної особи; 2) коротке усне оповідання злободенного побутового чи суспільно-політичного змісту із жартівливим чи сатиричним забарвленням і неочікуваною дотепною кінцівкою; своєрідна гумористична, нерідко гротескна, притча»[28].

[25] *Фядосік А. С.* Прозаічныя сатырыка-гумарыстычныя жанры малой формы // Жарты, анекдоты, гумарэскі.— Мн., 1984.— С. 10; *Фядосік А. С.* Прынцыпы класіфікацыі і видання твораў у шматтомным зводзе беларускай народнай творчасці (у параўнальным, супастауленні са зводамі іншых славянскіх народаў).— Мінск, 1983.— С. 35.

[26] Жарт // Словник української мови...— Т. 2.— С. 511.

[27] Жарт народны, жарт народний, народна усмішка // Восточнославянский фольклор...— М., 1993.— С. 75. У російській фольклористиці ці терміни не використовуються.

[28] Анекдот // Литературный энциклопедический словарь.— М., 1987.— С. 28.

Розглядаючи семантику слова анекдот, «Словник української мови» виділяє такі значення: «1) коротке жартівливе (здебільшого вигадане) оповідання про яку-небудь смішну подію; вигадка, жарт; 2) кумедний випадок, подія або пригода»[29].

Словник наукової та народної термінології «Восточнославянский фольклор» дає таке визначення: «Анекдот [...] — це невелике одноепізодне усне оповідання про незвичайну подію, ситуацію, рису характеру людини чи її вчинок, що закінчується несподіваною комічною розв'язкою»[30].

Акцентуємо увагу на складових семантики, які, на нашу думку, є визначальними при дослідженні та кваліфікації певних текстів як анекдотів. Традиційний анекдот — це художній жанр фольклору, в якому компактний опис конфліктної ситуації подається у лаконічній формі, при відсутності деталізації та складних риторичних фігур. Героями одноепізодних оповідань стають найчастіше вигадані пересічні особи. Анекдот, як правило, є фабулатом, який, однак, нерідко претендує на достовірність зображеного. Зіткнення розказаного й додуманого повинно породжувати сміховий ефект, який часто спрямований не тільки на висміювання безглуздого персонажа, але й на слухача.

Ірина КІМАКОВИЧ

Київ

[29] Анекдот // Словник української мови: в 11 т.— Т. 1.— С. 45.

[30] Анекдот // Восточнославянский фольклор: Словарь научной и народной терминологии.— М., 1993.— С. 8.





З ФОНДІВ, КОЛЕКЦІЙ, РІДКІСНИХ ВИДАНЬ

ІДЕАЛ ЛЮДИНИ В УКРАЇНСЬКІЙ НАРОДНІЙ ПІСНІ *

Ідеал людини, властивий кожному народові, відбивається в його побуті, творах письменства, в народній творчості. Між всіми цими формами виявів розуміння ідеалу людини є міцний зв'язок. Найбільш виразною з них є, безперечно, народна творчість. Вона виявляє саму душу народних мас, тоді коли письменство безпосередньо віддзеркалює погляди окремих авторів і тільки посередньо воно виявляє властивості народу. Щодо українського традиційного ідеалу людини, то він найяскравіше відбивається в українській народній пісні. Пісня складається із слів і музики. Хоч ці два елементи міцно між собою зв'язані, кожен з них має і свою відмінну роль як у процесі мистецької творчості, так і естетичного сприймання. Слово передає переважно думки, поняття, уявлення, себто інтелектуальні моменти психіки людини, хоч в той же час відбиває й емоційні переживання. Останнє властиве в більшій мірі усній і в меншій мірі — мові писаній.

Музика переважно відбиває емоційні переживання з їх найрізноманітнішими відтінками. Переживання, що їх передає музика, можуть бути настільки тонкими й глибокими, що їх не можна передати словами. Друга особливість музики полягає в тому, що вона впливає на емоції людини безпосередньо, тим часом коли всі інші види мистецтва діють на почування посередньо через думки і уявлення. Коли ми дивимося навіть на таку емоцією насичену картину, як «Убивство Іваном Лютим свого сина», написану Рєпіним, ми спочатку мусимо зрозуміти їх зміст, і тільки після того у нас виникають відповідні почуття. Через музику душа безпосередньо розмовляє з душею. Оскільки в народній пісні відбиваються почуття народних мас, то можна сказати, що через неї ми безпосередньо розмовляємо з давніми поколіннями не тільки історичних, а й передісторичних часів. Ми разом з ними живемо тими по-

* *Ващенко Григорій.* Виховний ідеал.— Полтавський вісник, 1994.— С. 119—138.
Поданий матеріал становить розділ з однієї із найвідоміших праць видатного українського педагога Г. Ващенка, яка свого часу була опублікована закордоном і лише нещодавно вийшла невеликим тиражем в Полтаві. Праця дістала високу оцінку не лише в колах педагогів, а й дослідників народної поетичної творчості. Редакція планує ближчим часом продовжити публікацію матеріалів із наукової спадщини видатного вченого.
Коротку біографічну довідку про Г. Ващенка подає Енциклопедія українознавства (т. 1, с. 218—219). Народився вчений 1878 року. З 1918 р. доцент, згодом професор педагогіки Інституту народної освіти в Полтаві, з 1936 — у Педагогічному інституті в Сталінграді; на еміграції професор Українського вільного університету і Богословської Академії УАПУ в Мюнхені, з 1950 року її ректор, дійсний член Наукового товариства ім. Т. Г. Шевченка. Автор багатьох педагогічних праць. Найважливіші — «Загальні методи навчання», «Виховання волі й характеру» та «Виховний ідеал».
Помер Г. Ващенко в Мюнхені, там же він і похований 2 травня 1967 року.

чуттями, що жили вони. Цим дослідник народної пісні мусив би розглядати її в цілому як єдність музики й слова. Це можливе буде лише тоді, коли досягне високого рівня психологія музичної творчості й сприймання. Але поки що доводиться розглядати ці елементи окремо.

Відомо, що українська пісня змістом, багатством, глибиною і різноманітністю переживань, відбитих у ній, красою й мелодійністю посідає одне з перших місць серед пісень народів світу.

Саме вона підтримує свідомість національної єдності українського народу, любов до батьківщини й пошану до себе.

Багато відомих українських діячів стали такими завдяки народній пісні.

Тому Шевченко й каже:

Наша дума, наша пісня,
Не вмре, не загине.
Ось де, люди, наша слава,
Слава України.

Характеристична особливість світогляду нашого народу, як вона відбилася в народній пісні, є високий ідеалізм на релігійній основі. В ідеальному образі людини в першу чергу підкреслюються високі властивості душі. Це навіть видно в піснях про кохання, про що буде мова нижче.

Ідеальна людина передусім — глибоко релігійна.

Релігійним духом пройняті перш за все обрядові пісні, як напр., колядки, щедрівки, пісні весільні. Але й інші пісні часто відбивають релігійні настрої й світогляд українця.

Особливо характеристичні з цього погляду історичні думи і псальми. Як відомо, історичні думи створені були в один із найбільш драматичних моментів історії українського народу. В них релігійне почуття, віра й надія на Бога підносяться до рівня полум'яного патоса («Дума про бурю на Чорному морі», «Про Марусю Богуславку», «невольничі плачі» та інші).

Отже, так само як і письменники Київської Русі, українська народна пісня визнає за найважливішу рису людини міцну віру в Бога.

Як же уявляє Його наш народ? Бог є Абсолютний Дух. А що людина мислить відносно, вона не може пізнати адекватно Бога. Тому уявлення народу про Нього, будучи відносним, в той же час відбиває народню психологію. Вище було сказано, що світогляд українського народу має на собі великий вплив письменників Київської Русі. Це треба сказати й про релігійні уявлення його. Але слід відзначити, що уявлення українського народу про Бога, як вони відбились в українській пісні, де в чому відрізняються від уявлень письменників Київської Русі. Бог став ніби ближчим до людини. Він в уявленні нашого народу не є Бог деїстів, що стоїть над світом і не втручається в його життя, яке іде й розвивається відносно до своїх віковічних законів.

За поглядом нашого народу, не тільки акт Божого промислу, а й Божої творчості ніколи не припиняється.

Де кровця (Христова) капне,
Там винце зійде;
Де сльоза капне,
Там церква стане;
Де слинка капне,
Там криничка стане.

Тому так часто стосовно Бога в обрядових і інших піснях вживається епітет «милий».

Славен єси, наш милий Боже,
На небесі.

(Приспів до колядки)

Народження Христа в колядках оспівується як світова подія, коли

Чоловік перед Богом
Пеленами оповився.

Це є вияв найбільшої любові Бога до людини.

Ой видить Бог, видить Творець
Що ввесь мир погибає,
Архангела Гавриїла
В Назарет посилає.

З побожною любов'ю висвітлюється в колядках народження Христа.

Перед тим дитятком
Пастушки з ягнятком
На колінцях припадають,
Христа Бога вихваляють.

Бог як Отець небесний піклується про людей. Він допомагає побожному пану-хазяїну в його господарстві, дарує йому довголіття й душевний спокій.

Пошли, Боже, літа многі
Цього дому господарю.
Щоб і скот плодився,
Щоб і хліб родився,
А щоб вже наш пан-хазяїн
Та ні об чім не журився.

В одній колядці співається:

В пана Степана
Сам Господь ходить
З трьома святими.

Бог допомагає побожному господареві в його праці.

Сам му Господь Бог
Ріллю всіває,
А Божий му син
Поволочає,
Божая Мати
Їм їсти носить.

Бог і святі допомагають українським лицарям боронити батьківщину:

Нам поможе святий Юрій
Турка звоювати,
Слави здобувати.

Тому-то у всіх важливих справах українець звертається до Бога. Бідна вдова засіявши і заволочивши пшеницю, просить Бога:

Ой, уроди, Боже, та пшениченьку яру
На вдовиних діток та на вдовину славу.

І милостивий Бог приймає вдовину молитву.

Іще удівонька та й додому не дійшла,
А вже кажуть люди,
Що пшениченька зійшла.

Звідси здоровий оптимізм українця. Бог є Найвища Правда — і тому правда переможе, як в особистому, так і в громадському житті.

Несправедливо знеславлена людина заявляє:

Моя неслава, людська поговірка,
Марно в світі пропаде.

Здоровий оптимізм поєднується з мужністю, здібністю сміло дивитися у вічі смерті.

А чи пан, чи пропав,
Вдруге не вмирати.

Висока мужність українця підтримується й вірою в безсмертя людської душі, в царство небесне, що уготоване для тих, хто виконує волю Божу. На цьому засновується християнський ідеалізм, перевага благ духовних над благами матеріальними. З великою силою ця риса висвітлена в однім псальмі.

Ти, чоловіче, ти багатий,
Ти не думай про багатство,
Бо загубиш душі царство.
Ой смерть стоїть у порога,
Богач ходить по хоромах;
Воску свічу зажигає,
Чару вина наливає,
Свою бесіду собирає.
За убраний стіл саджає,
Чару вина наливає.
А сам столу приступає,
Злото, срібло розгортає.
А смерть столу приступає,
Багачеву душу забирає.

«Ти смерть моя — рідна мати,
Пусти мене свою рідню зібрати,
Злото, срібло роздати...
Чом ти мені ранше не звістила?
— А я тобі ізвіщала,—
Тебе дома не застала;
Ти все в пивках та у гульках,
А о смерті нема й думки.—
Поки рідня зібралася,
Багачева душа з тіла вбралася.
Янгол стоїть на порозі,
Показує душі дорогу.
«Іди, ти, душе, оце тобі дорога,
Довга й широка,
Що коли ти сама себе наслаждала,
Тільки чужу кров випивала,
Собі царства не готувала».
Во віки віків амінь.

Українська пісня цілком в дусі євангельської науки відзначає велику силу щирого покаяння. В думі «Буря на Чорному морі» яскраво змальовується картина морської бурі, що ось-ось затопить корабель з козаками. Аж тут виступає Олексій Попович і просить козаків, щоб вони кинули його в море, бо він — великий грішник і через нього загибель загрожує козакам. Щиросердне покаяння врятовує Олексія Поповича і всіх козаків.

Крім глибокої релігійності, українця характеризує щирий патріотизм. В душі його органічно поєднані глибока віра в Бога і любов до «народа християнського». Для нього Бог і Батьківщина — найвищі блага.

Український лицар живе для Батьківщини: він завжди готовий віддати за неї своє життя. Найдорожче для нього — лицарська честь і слава.

Як злетілися орли
Чайки рятувати,
Слави здобувати...—

співають в бойовій козацькій пісні.

В другій пісні козаки бажають:

Нехай піде наша слава
Поміж лицарями.

Такі настрої властиві не лише козакам, а й їхнім матерям і сестрам. Мати повчає сина:

Ззаду війноньки
Не зоставайся.

Сестра лицаря почула три голосочки: голос батька — «тереми мести», матері — «кужіль чесати» і брата — «коня сідлати». Вона рішає:

Буть тому терему неметеному,
Буть тому кужелю нечесаному.
Піду, братечку, коня виведу,
Коня виведу та й осідлаю.

Про славу лицарську українець мріє ще з дитинства. Хлопець в колисці просить матір дати йому чотири труби.

У одну трубу заграю,
Як коника сідлаю,
А в другу заграю,
На коника сідаю,
А в третю заграю —
З твого дворика з'їжджаю,
А в четверту затрублю,
Серед війська стоячи
І шабельку держачи,
Щоб зачула матуся.

Любов до Батьківщини, пов'язана з глибокою релігійністю, залишається найважливішою рисою ідеальної людини в поглядах сучасних українців. Дуже характеристична з цього погляду колядка «Цілий світ возвеселився», складена в наші часи. В ній між іншим співається:

Зглянься, Спасе, на руїну,
Що зіслав Ти на Вкраїну.
З наших сіл лиш румовище,
З надій наших попелища,
А наш нарід гірко стогне у неволі.
Наш цвіт пролляв море крові,
Все віддав із любові
До Вкраїни і народу.
Чашу горя аж до споду
Стрільці наші вихилили аж до дна.

Змилосердись, Божий Сину,
Зішли згоду на Вкраїну,
Щоб вона в нас панувала,
Волі місце зготувала
Для вкраїнського народу.

Тією ж палкою любов'ю до України, рішучістю битись за неї до останньої краплі крові пройняті й сучасні стрілецькі пісні. Складались вони в обставинах запеклих боїв. Автори їх здебільшого невідомі, як невідомі автори дум та історичних пісень. Подібно до старих козацьких дум та історичних пісень, сучасні стрілецькі пісні закликають народ боронити рідний край.

Хто живий, вставай боронити край,
Вкритий огнем і мерцями,
Не буде тоді сумно в боротьбі
Між січовими стрільцями.

Лютий кат прийшов проливати кров,
Взяти народ наш в неволю,
І море сліз у край приніс,
Розбій, і смерть, і недолю.

У боротьбі з «лютим катом» беруть участь не лише козаки, а й героїні-дівчата.

Хто там іде і вперед веде?
Диво: це наші дівчата.
Личко, як мак, кругом козак,
Душа стрілецька, завзята.

В боротьбі за рідний край виявляється, чого варта людина.

Приходить час, приходить час,
Нехай же кожний скаже з вас,
Чи він народу вірний син,
Чи тільки раб поганий він.

І де він стане? Чи до тих,
Що в путах вік сидять гидких,
Що край, народ свій продають,
Врагам, що кров із нього п'ють?

І чи до сміливих борців,
Що серед бур похмурих днів
За рідний край, за народ свій.
За волю й долю йдуть у бій.

Приходить час, зайнявсь вже світ,
Вільним душам вже шле привіт.
Озвіться всі, хто є навкруг,
Хто з вас є раб, хто волі друг.

Боротьба за рідний край — кривава і тяжка: вона вимагає багато жертв і страждань. В стрілецьких піснях співається про одинокі й спільні могили січових стрільців, що склали свої голови за Україну. Великим смутком пройнята пісня про Закарпатську Україну, «де стільки крови пролилось».

А над Хустом ворон кряче,
На чужині мати плаче,
Мати плаче на чужині,
А дівчина — в домовині.
Сестра плаче у неволі,
Лежать стрільці в чистім полі,
Ніхто трупа не ховає,
Похоронів не справляє;
Тільки круки серед ночі
Видзьобують стрільцям очі,
Стрільців чорні брови
Не діждалися любові.
Вовк завиє, крук закряче,
На чужині мати плаче.
На Тисі кров червоніє,
В чорнобривки серце мліє,
Побачила та й зомліла:
Несе Тиса мертві тіла.
Несе сестру, несе брата,
Мамі сина, дітям тата.
Діти тата злебеділи
Та й у річку полетіли.
Мати сину щебетала
Та й у річку мертва впала.
Тільки сестра ся остала,
Що нам пісню передала.

Але ні смерть, ні великі невдачі не зупиняють героїчної боротьби кращих синів України за волю, що точиться вже століттями.

Такими настроями пройнята, між іншим, пісня про відхід нашого війська за Збруч під час боротьби з поляками.

Ой та зажурились стрільці січовії,
Як Збруч річку проходили.
Скільки то народу впало за свободу,
Встоятись не було сили.

Ой та зажурились стрільці січовії
Стали дрібні сльози лити;
Буде лях проклятий батьками
орати,
Матерями волочити.

Ой не тішся, ляше,
Що по Збруч це ваше:
Вернуться ще тії стрільці
січовії,
Задрижить ще Краків і Варшава.

Борці за Україну знають, що ідея волі Батьківщини не умре і що ворог «лицаря уб'є — думка ожиє між січовими стрільцями». Знають вони й те, що український

нарід не забуде своїх героїв.

Довкруги могили
Трава зеленіє,
А в могилі спочивають
Стрільці січовії.
Спіть, рідні вірлята,
Хоч темная хата.
Вам весною хрест вквітчають
Вкраїнські дівчата.

Вкраїнські дівчата,
Українські діти,
Буде пісня вам на славу
В полі гомоніти.
Буде гомоніти
Та буде казати,
Що вас Бог благословляє
І Вкраїна-мати.

Боротьба за віру й Батьківщину не мусить бути лише виявом хвилевого ефекту, що скоро згасає. Справжній український лицар твердий, як криця, у своїй відданості Богові й Батьківщині. Зразком такої твердості є Байда. Це мужній і непідкупний патріот. Ніщо його не може спокусити на зраду Україні. Коли султан турецький каже йому:

Годі тобі, Байдо,
Байдо, байдувати,
Сватай мою дочку
Та йди царювати.

Байда відповідає:

Твоя дочка поганая,
Віра твоя, царю,
Віра проклятая.

Він знає, що його чекає за цю відповідь, але іншої не дозволяє йому дати лицарська честь.

Таким же твердим і мужнім українським патріотом є Морозенко, що героїчно загинув у нерівній борні з татарами. Вороги знали, що найдорожче для Морозенка — Україна, і тому, замучивши його, вирвавши у нього живцем серце, вони вже мертвого поставили його на Савур-могилу.

Дивись тепер, Морозенку,
На свою Вкраїну.

Коли найбільша чеснота українця — безмежна вірність Богові і Батьківщині, то найбільша ганьба для нього — зрада вірі й Україні. Нема нічого огиднішого для українця, як «потурнак», що зрадив вірі батьків із-за «лакімства нещасного».

З великою огидою й ненавистю змальовується в наших думах і невільницьких плачах тип потурнака як бусурменського пса, як лютого ката своїх батьків по крові. Маруся Богуславка, що попала в турецьку неволю і стала жінкою турка, сама усвідомлює свою провину й спокутує її тим, що визволяє з в'язниці українських невільників.

З огидою й ненавистю ставився наш народ до тих, хто переходив на бік поляків. Таким типовим зрадником був, між іншим, Сава Чалий, якого покарали смертю його товариші, українські козаки.

Любов до батьківщини особливо гостро відчувається в розлуці з нею, а найгостріше в неволі. Гострою тугою за рідним краєм пройняті невольницькі плачі. Бідні невольники згадують

про тихі води, ясні зорі,
про люд хрещений...

Глибокою тугою за рідним краєм пройнята пісня «Стоїть явір над водою», складена під час «канальських робіт».

Як поїхав в Московщину
Козак молоденький,
Оріхове сіделечко
Ще й кінь вороненький.

Як поїхав в Московщину.
Та там і загинув,
Свою рідну Україну
Навіки покинув.

Казав собі насипати
Високу могилу,
Казав собі насадити
В головах калину.

Українська пісня високо ставить любов і пошану до батьків. В обрядових піснях подається величний образ Матері Божої, що є зразком для земних матерів. Як

заступниця миру християнського, вона піклується про праведних і грішних. Вона просить свого Сина:

Ой, дай, Сину, золотії ключі
Відімкнути рай і пекло,
Випустити грішні душі,

Тому до неї звертається український народ в часи напасті, як звернувся, напр., під час облоги Почаєва:

Ой, рятуй, рятуй, Божая Мати,
Увесь мир погибає.

І Мати Божа відгукнулась на це прохання і врятувала Почаїв.

Зворушливий образ земної матері подається у багатьох українських піснях. Вона всю себе віддає дітям і ладна все для них терпіти. В пісні «Ой зацвіла червона калина» стара мати каже своїй дочці, що вийшла заміж за п'яницю, який вічно п'є і б'є свою жінку:

Ой нехай же він (п'яниця) спить,
Щоб він вже й не вставав,
Щоб твоєї бідної головки
Він не клопотав.

На це дочка відповідає:

Ой, не клени, моя мати,
П'яницю мого:
Єсть у мене діточки маленькі,
Горе буде без нього.

Така ж драма нещасної матері змальовується і в пісні «Ой зацвіла рожа, білий цвіт». Молода жінка мала мужа, що

Нічого не робить,
Тільки п'є,
А прийде додому
Жінку б'є.

Вона просить мужа-п'яницю:

Не бий мене, мужу.
Не карай,
Бо я на тебе діток покину,
А сама піду за Дунай.

Коли це не допомагає, вона нарешті кидає чоловіка. Але їй стає шкода дітей і вона повертається додому, де застає таку картину:

Ложки не миті, миски побиті,
А діти плачуть на печі.

На материнську й батьківську любов діти відповідають такою ж глибокою любов'ю. Особливо глибоко відчувається вона в розлуці. Дочка, видана заміж, нудьгує за батьками:

Ой, попливи, утко,
Проти води хутко
Та й накажи матусеньці,
Що я умру тутки.
Утоньки немає,
Матусі не буде,—
Десь про мене молодую
Навіки забули.

Ой, полети, галко,
Де мій рідний батько,
Нехай прийде, відвідає,
Коли йому жалко.
Матоньки немає,
Батенька не буде,
Десь про мене молодую
Навіки забули.

Дуже зворушливо любов до батька передана в одній весільній пісні, що її співає молода-сирота, коли зі світилками ходить по селу й закликає гостей на весілля.

Пливи, пливи, лебедоньку,
Тихо по воді,
Прибудь, прибудь, мій батеньку,
Тепера к мені.
Ой рад би я, дитя моє,
Прибути к тобі,—

Насипано сиру землю
На груди мені.
Замкнулися ясні очі,
Ніженьки мої,
Не можу я, дитя моє,
Прибути к тобі.

Така ж і любов до матері в розлуці; вона підноситься до обожнювання.

Мати ж наша, мати,
Та де ж нам тебе взяти?
Маляра найняти
Та матір змалювати.

Та поставлю матір
На божницю в хатині,
На божницю гляну
Та матір пом'яну.

Тому образа матері або батька — тяжкий гріх, що дорівнюється смертному гріхові. В одній щедрівці співається, що Мати Божа не випустила з пекла душі, яка «матір і батька налаяла — не налаяла, а тільки подумала».

Здорова родина, в якій батьки люблять дітей, а діти з пошаною і любов'ю ставляться до батьків і живуть в згоді між собою, є основою здорового суспільного життя. Перша передумова його — згода й мир між членами суспільства. В одній пісні співається, як козак молоденький, від'їжджаючи з України, прощається із сусідами:

...шапку знявши,
Низенько вклонився,
«Прощавайте, сусідоньки,
Може, з ким сварився».
Хоч сварився, не сварився,
Аби помирився.

Наївно-зворушливо звучить пісня про двох кумів, що посварилися одна з другою.

Через тин вишня похилилася,—
Кума з кумою посварилася...
Жито силоньки набирається,—
Кума з кумою вже не знається.

Тобі яблучко, мені грушечка,—
Не сварімося, моя душечко.
Тобі яблучко, мені зернятко,—
Не сварімося, моє серденько.

Наш народ створив культ дружби й побратимства, що особливо процвітав у козацькі часи й зберігся і в часи новіші. Ось уривок із бурлацької пісні «Забіліли сніги».

Ніхто не заплаче по білому тілу,
по бурлацькому:
Ні отець, ні мати, ні брат,
ні сестриця, ні жона його.
Та тільки заплаче по білому тілу
товариш його.

Важко знайти в піснях інших народів такі високі погляди на родинні і статеві відносини, як в піснях українських.

Основою й початком родинного життя є кохання.

Відомий французький психолог Рібо визнає три ступені кохання:

1. Голий статевий інстинкт.

2. Кохання як почуття ніжності й симпатії.

3. Ідеальне кохання.

Перший ступінь характеризує нижчі тварини, переважно комах, тут голий інстинкт не ускладнюється ніякими іншими, більш високими почуттями. Самиця паука після статевого акту намагається пожерти самця. Але ця примітивна груба форма статевої емоції трапляється іноді і в людини.

Другий ступінь кохання властивий вищим тваринам, як травоїдним, так і хижакам. Це можна спостерігати у таких тварин, як леви, а також у птахів. В ньому чітко виявляється фізіологічний момент, але він ушляхетнюється почуттям ніжності, взаємним піклуванням і т. інше. Ця форма кохання дуже поширена й між людьми.

Нарешті третій, найвищий ступінь кохання характеризується тим, що на ньому відходять на задній план фізіологічні моменти й на першому плані стають моменти суто духовного порядку, взаємна ідеалізація, цінування в першу чергу духовних рис, повна духова відданість, спільність поглядів і т. інше.

Українські пісні про кохання надзвичайно різноманітні за своїм змістом. У них відбиваються найрізноманітніші переживання: радість, ревнощі, нещасливе кохання, туга за милим чи милою і т. інше. Але у всіх цих переживаннях перше місце посідає духовна сторона, а моменти фізіологічні посідають місце другорядне. Тому й красу «милої» чи «милого» українська пісня розуміє переважно як красу душі; краса фізична розглядається не сама по собі, а як вияв краси духовної. Тому в ній на перший план виступають очі і брови, в яких найбільше віддзеркалюються властивості душі.

Звертають на це увагу порівняння, що трапляються в українських піснях про кохання і свідчать про його високий характер. Так, наприклад, дівчина порівнюється з ясною зорею, а парубок з місяцем.

В українських піснях також зустрічається багато епітетів і метафор, що свідчать про глибину і ніжність почуття кохання, «голубонько сиза», «орел сизокрилий», «рибонька», «квіточка», і т. інше.

Але що особливо слід підкреслити в українській пісні, це чистота почуття кохання. Українці, принаймні ті, що жили до революції по селах, зовсім не знали сороміцьких пісень. Скромність і стриманість в коханні — це одмінна риса справжньої української дівчини.

В пісні «Ой у полі нивка» співається, що про дівчину «слава на все село стала» за те, що вона на привітання незнайомого козака назвала його «серденьком».

З цим пов'язана вірність в коханні і родинному житті. Це любов не лише по могилу, а й після могили.

Мила зозулею прилітає на могилу милого й проказує до нього:

Подай, милий, подай, орле,
Та хоч праву руку.

В пісні «Козака несуть» змальовуються похорони вбитого на війні козака. За ним іде його дівчина й «білі рученьки ломить».

Ой ломи, ломи білі рученьки
До єдиного пальця,
Бо не знайдеш ти, дівчинонько,
Над козака коханця.

Зате українська пісня суворо засуджує зраду й джигунство. Вона не тільки не співчуває джигунові, якого ведуть на кару, а навіть називає його ледащом і визнає кару за справедливу. Свідома своєї дівочої честі й гідності, дівчина виганяє зі своєї хати хлопця-«баламута», що хоче її закохати та й забути.

Сестра намовляє брата покинути бідну дівчину-сироту. На це той відповідає:

Лучче мені гіркий полин їсти,
Ніж мені сиротину з ума звести.

На грунті скромності, стриманості й вірності створюється здорова родина, і в першу чергу сердечні стосунки між чоловіком і жінкою.

Батько милий, мати мила,
Дружина миліша.

Зворушлива картина малюється у відомій пісні «Ой пряду, пряду». Молода жінка пряде до пізньої ночі. Вона зморилась від праці. Її клонить сон. Свекор і свекруха докоряють їй: «лінивая, дрімливая невістка моя».

Аж ось милий йде,
Як голуб гуде:
«Засни, мила, хорошая,
Рано заміж виданая,
Не виспалася».

Неодмінною рисою правдивого українця є любов до праці. В пісні «Ой із-за гори та буйний вітер віє» з великою симпатією оспівується працьовита вдова, що пшениченьку сіє. Самий тон пісні — дуже бадьорий. Не меншою бадьорістю відзначаються пісні про гуртову працю, особливо пісня «Вийшли в поле косарі». В праці для українця є своєрідна краса. В одній колядці подається малюнок дружньої праці:

Оре плужок четвіркою...

До орача виходить сама Божа Мати. А далі — картина жнив. Довгі ниви, на яких працюють кладільнички й носільнички, і дівки-паняночки.

Наклали кіп, як на небі звізд.

А потім ці копи звезено і складено в скирти:

А вслід широко, а вверх високо,
А на самому верху сив соколонько,
Сив соколенько сидить.

Далеко видить,
Ой видить же він чисте поле,
Чисте поле, синє море.

Зате українська пісня різко засуджує ледарів і висміює їх.

— Грицю, Грицю, до роботи.
— В мене порвані чоботи.
— Грицю, Грицю, до Марусі —
— Зараз, зараз, уберуся.

Нещасна жінка жаліється на чоловіка-п'яницю:

Що п'яниця — не робітниця,
День і ніч він п'є.
А як прийде із шинку додому,
Мене молодую б'є.

В одній пісні висміюється бабуся, що готувала дідові киселик, аж поки дід не вмер, так і не діждався киселика. Нарешті, звертає на себе увагу характеристична для українця риса — свідомість своєї людської гідності, почуття честі, те, що можна назвати духовним аристократизмом. Це не є аристократизм бундючного пана, що пишається своїм походженням, титулами, маєтками та розкішною одежою, при якому підкреслюється вартість не самої людини, а чогось зовнішнього для неї.

Аристократизм духовний — це свідомість гідності самої людини, незалежно від її положення чи матеріального стану. Отже, таку гідність виявляє Бондарівна, що кидає в обличчя нахабі графу:

Ой не годен пан Каньовський
Мене цілувати,
Тільки годен пан Каньовський
Мене роззувати.

Така свідомість гідності виявляється в коханні дівчини чи парубка.

Коли хочеш, то ходи,
Коли любиш, то люби,
Не завдавай серцю муки,
Не візьмеш ти, візьме другий...

заявляє дівчина парубкові, що без пошани ставиться до неї й хоче кохання обернути в гру.

Козак залишає дівчину, що гордувала ним, і на її прохання: «вернися, соколе»,— відповідає:

Не вернуся, забарюся.
Гордуєш ти мною;
Нехай твоє гордування
Все перед тобою.

Свідомість своєї людської гідності має й «голота», що заявляє:

А хто з нас, братця,
Буде сміятись,
Того будем бить.

Свідомість своєї гідності має поєднуватись з пошаною до інших людей саме тому, що вони теж люди і через це мають свою гідність. Ця пошана виявляється в чемній поведінці, в привітанні і т. ін. Приклади такого вияву пошани можна бачити в наших колядках й інших піснях. Виїжджаючи в похід, козак,

шапку знявши,
низенько вклонився

своїм сусідам і знайомим. Вертаючись з походу,

— до дівчини
Козак поклонився,
Ой дав же він їй поклон низенький
з коня вороного.

Аристократ духу органічно не може бути рабом. Тому правдивому українцеві властива непереможна любов до волі й ненависть до рабства й неволі. Цими почуттями пройняті козацькі думи, невольницькі плачі, а також майже всі стрілецькі пісні, складені вже за наших часів. Цими почуттями пройняті побутові пісні про працю. Радісна вільна праця на своїй ниві; тяжка й ненависна праця на чужому: вона гнітить і принижує людину. Тому так тяжко зносив наш нарід кріпацтво.

Ой він оре чуже поле.
Мені з ним жити горе;
Ой він робить чужу працю,
Я не живу, тільки плачу,
Ой він оре чужу ниву,—
Я не живу, тільки гину.

Для вольнолюбивого українця чи українки ненависні також і найми. Дівчина звертається до казака:

Сватай, козаченьку, мене молоденьку,
Щоб я по наймах не ходила.
Щоб чужого діла з сили не робила.

З любов'ю до волі пов'язана й любов до своєї хати, до свого клаптя землі.

Збудуй хату з лободи,
А в чужую не веди,
Бо чужая такая,
Як свекруха лихая.

Такі основні риси традиційного народнього українського ідеалу людини.

В основному це ті ж самі риси, що про них писали письменники княжого періоду. Це передусім тверда віра в Бога і відданість їй, готовність жертвувати за неї життям. Про таку віру писав Теодосій Печерський і про неї співається в козацьких думах і пісні про Байду Вишневецького, що на спокусу султана турецького взяти його дочку та йти панувати, не лякаючись смерті, відповідає: «твоя дочка поганая, віра твоя, царю, проклятая».

Це надія на Бога, на його піклування, що лягла в основу здорового оптимізму й мужності. Тим самим духом пройняте «Поучення дітям Володимира Мономаха», що заповідав дітям смерті не боятись, і слова козацької пісні: «а чи пан чи пропав, вдруге не вмирати».

Це високий патріотизм, що поріднює митрополита Іларіона, Данила Паломника й Володимира Мономаха, з одного боку, і козаків XVI—XVII ст. та новочасних січових стрільців — з другого.

Це пошана до старших і батьків, про яку пишуть письменники княжих часів і співає народ у своїх численних піснях. Це духовний аристократизм, що поріднює великого князя Володимира Мономаха і просту дівчину Бондарівну.

Це любов до праці, що звучить в «Поученні Мономаха» і пісні про пана-хазяїна, якому Мати Божа допомагає орати, про «носільничків, кладільничків і дівчат-паняночок».

Різниця між творами письменника княжого періоду і народними піснями лише в тому, що в останніх такі риси, як любов до батьків або до праці, подані у високопоетичній і зворушливій формі.

Хто ж носій цих високих моральних традицій, що беруть свій початок ще з доісторичних часів?

Вища верства українського народу в значній своїй кількості зрадила рідним традиціям. Зраджували їм «ляхи срібляники» XV—XVII ст.; зраджували «із-за лакомства нещасного» і московські полигачі у XVIII—XIX ст.

Вони міняли свою мову на польську чи московську, забували свої прекрасні традиції, засвоювали звичаї і погляди чужих народів, ставали перевертнями.

Зберегла українські традиції переважно селянська маса. Лише незначна частина її відірвалась від народнього грунту. Це перш за все ті, що довго служили в солдатах на Московщині і вертались додому з перекрученою мовою і зневагою до «мужика». Зраджували традиціям народним і багато з тих, що служили в волості і намагались вдавати з себе пана. З них утворювався смішний тип «облежливої людини», що її висміювало і наше селянство, і література. Зате міцно трималися наших традицій, в першу чергу, козачі родини, найкраща частина нашого селянства, що ніколи не знала кріпацтва й була вільною. Якраз вона утворила своєрідну селянську культуру, що стала своєю для всього нашого селянства. Не треба думати, що ця культура була нижчою, ніж культура міська. Навпаки, наш культурний селянин, коли

взяти його в цілому з його поглядами, побутом, навичками, ставленням до людини і таке інше, часто на значно вищому рівні, ніж середній міщанин.

Високо оцінювали український народ взагалі і українське селянство, зокрема чужинні мандрівники, що відвідували Україну. Так напр., Павло Алепський, що був на Україні в XVIII ст. за часів Богдана Хмельницького, з великим захопленням пише про українців, їх побут і вдачу. Зокрема, він дивується тому, яку велику цікавість виявляють українці до освіти, відзначає, що майже всі вони грамотні, навіть жінки. Відзначає він також їх побожність. Пише, що майже всі вони приходять в церкву з молитовниками. Захоплюють Павла Алепського також чудові українські співи, особливо співи церковні. Пише він про лагідність, чемність і гостинність нашого народу. Нарешті, відзначає він і характерну українську рису, своєрідний духовний аристократизм: високі внутрішні чесноти поєднані з зовнішньою простотою. Таку рису, між іншим, він визначає у великого гетьмана Богдана Хмельницького. Павло Алепський дивується його мудрості і мужності, поєднаними з простотою у ставленні до людей.

Так само дуже високо ставить українців відомий французький учений Елізе Реклю. Він з захопленням пише про українських козаків, називаючи їх справжніми лицарями, відзначає загальну культурність і інтелігентність українського народу, відмічає миловидність і стрункість українських дівчат як риси, в яких відбивається поряд з зовнішньою красою психіка української жінки.

Український народ, вірний своїм традиціям, завжди відзначався високою релігійністю. Вона виявлялась, в першу чергу, у відношенні до церкви. Українське селянство завше ретельно відвідувало служби Божі і додержувалось постів. Церковні свята на Україні завше відзначалися великою урочистістю, особливо Різдво і Пасха. Можна сказати напевно, що жоден з народів так урочисто не святкує їх, як святкують українці. З великою урочистістю святкує наше селянство такі свята, як «Спаса», «Пречиста» і інші.

Проходячи повз церкву, українець, вихований в традиціях, неодмінно зніме шапку і перехреститься. До революції наші люди часто ходили на прощу в монастирі, особливо до Києво-Печерської лаври.

Але це не була лише зовнішня релігійність: вона у нашого народу завше поєднувалася з глибокими релігійними почуттями. Християнська віра глибоко увійшла в побут і психіку нашого селянства. Всяку більш-менш важливу працю український селянин завше починає з молитви. Так само молитвою він і закінчує працю. На Україні до самої жовтневої революції зберігався звичай урочисто закінчувати жнива. Це так звані «обжинки», в яких надзвичайно гармонійно поєднується поезія і релігія. Так само зберігав наш нарід і любов до рідного краю. Коли тяжкі умовини життя примушували наших селян залишати батьківщину і переселятися в чужі краї, в Середню Азію або на Далекий Схід, вони міцно трималися своєї мови і своїх звичаїв.

Щоправда, цей патріотизм через відсутність своєї держави здебільшого мав вузький характер і був фактично любов'ю до тієї місцевості, з якої походив селянин. Але за останні часи у деякої частини селянства партіотизм його набуває ширшого характеру, особливо у селянства на Західній Україні.

Так само зберіг наш народ і любов до знання і книжки. Дуже характеристично, що на військовій службі українці більше, ніж солдати інших національностей, намагалися потрапити в т. зв. учебні команди. Зберігав наш народ і такі моральні властивості, як пошана до батьків і старших. У селян, особливо в козаків, до революції зберігся звичай, щоб діти цілували руку у батьків. Не втратив наш народ і своєї характеристичної риси — свідомості людської гідності. До речі, треба сказати, що нерозуміння цієї риси було однією з поважних причин катастрофи німецького війська в останню війну. Німці поставилися до українців як до унтерменшів і не тільки грабували наших селян, а й дозволяли собі бити їх по обличчю. Наш селянин ще міг стерпіти, коли у нього забирали збіжжя або худобу, але він не міг стерпіти, коли його або його дружину ображали биттям.

Пошана до себе органічно поєднується з пошаною до інших людей. І мандрівники XVIII і XIX ст., і ті, що спостерігали українців за останні часи, відзначають їх чемність, ввічливість і привітність. Це не зовнішня чемність поляка, що може цілувати руку у жінки і разом з тим не поважати її. Це чемність, що виявляє ззовні внутрішню пошану до гідності іншої людини.

Так само зберіг наш народ до останнього часу свою уславлену здавна гостинність. Зі свідомістю власної гідності українця поєднується стриманість у поведінці

і словах. До революції на українських селах рідко траплялися випадки хуліганства, навіть напідпитку українець тримав себе більш-менш чемно. Слід також відзначити, що на Україні до революції рідко можна було почути сороміцьку московську лайку; вона стала ширитися у нас лише після жовтневої революції. Так само дуже рідкими були у нас випадки вбивства. За довгі роки мого життя я не пам'ятаю жодного випадку вбивства в моєму селі. Перший такий випадок трапився на початку революції в 1918 році, причому вбивцями були не селяни, а здеморалізовані сини одного сільського дворянина.

На високому рівні стояли у наших селян і родинні відношення. Наші хлопці, а особливо дівчата, виявляли високу стриманість. Відомо, що до революції восени й зимою українські хлопці й дівчата звичайно збирались на досвітки. Тут вони часто засиджувалися до пізньої ночі, а іноді залишалися спати у «досвітчаної матері». Часто бувало так, що хлопець і дівчина, що вирішили в майбутньому одружитися, спали вкупі. І, незважаючи на це, випадки порушення дівочої честі були у нас надзвичайно рідкими. При цьому дівчина, що порушила чистоту моралі, ставала предметом найсуворшого осуду односельчан. Їй звичайно вимазували дьогтем ворота і ставилися до неї з великою зневагою.

До останнього часу наш народ виявляв любов до праці, звичайно до праці вільної, а не рабської. Незважаючи на свій природній індивідуалізм, українці завше були здібними до вільної гуртової праці. Про це свідчать чумацькі валки, толока, артілі. Дуже характеристично, що на толоці наші люди працювали не менше, а часто і більш ретельно, ніж в своєму господарстві. Наше селянство здавна відзначалось естетизмом в побуті. Мандрівники, починаючи з Павла Алепського, звертали увагу на охайність наших селянських хат, на чистоту на подвір'ях, на гарні городи, прикрашені квітами, і т. інше.

Високим естетизмом відзначались і звичаї наших селян, поєднані з релігійними святами, як Різдво, Пасха і Тройця.

Все це утворює прекрасну основу для розвитку високої культури як матеріальної, так особливо духовної.

Григорій ВАЩЕНКО

Мюнхен

ІЗ ЗАТУШОВАНИХ ФАКТІВ ЖИТТЄПИСУ ВЕЛИКОГО УКРАЇНСЬКОГО СПІВАКА

(Нотатки до біографії І. С. Козловського)

Прохав би не відмовити й помістити у Вашому журналі як додаток до надрукованої в «Нових Днях» (лютий-березень) нотатки про смерть 21 грудня 1993 р. відомого українського оперового співака Івана Козловського, до статті про нього Д-р Тамари Булат у часописі «Свобода» та до повідомлення про це в Нью-Йоркському журналі Opera від 2 квітня, ч. 38 ...Мені б хотілося оповісти про те, що зовсім не було заторкнене і що стосується затушованих фактів життя великого українського співака...

Почну з першого, чого я був свідком 1926 р., а саме розмови відомого українського актора Панаса Саксаганського з моїм батьком. Батько тоді готував збірку пісень «Золоті ключі» й запросив Саксаганського перевірити деякі тексти з них. Саме того ж року Козловського було прийнято до складу солістів Большого Театру в Москві. Панас Карпович Саксаганський оповів тоді, що почувши голос Козловського на клиросі Успенського собору в Київській Лаврі і дізнавшись, що він пляцує стати послушником, сказав йому: «Слухай, хлопче, йди до нашого Товариства, там буде твоя дорога!» Так з'явився Козловський в хорі Товариства Українських Акторів під орудою Івана Мар'яненка з участю Марії Заньковецької та Панаса Саксаганського...

Козловський не забув свого першого вчителя, завдяки якому він опинився в театрі і поніс далі свою відданість українському мистецтву. Вже в 30-х роках мені особисто довелося слухати Козловського в Київській Опері, куди він приїхав на гастрольні виступи з Большого в партіях Лоенгріна в одноіменній опері Вагнера та Герцога в «Ріголетто» Верді. Після другого акту в «Лоенгріні» Козловський вийшов за

куртину і звернувся до глядачів. «Шановні присутні» — сказав він — «я щиро вітаю тут мого першого вчителя театрального мистецтва Панаса Карповича Саксаганського» і зробив жест в сторону директорської ложі. З неї підвівся сивоголовий Саксаганський при гучних аплодисментах... На другій виставі («Ріголетто»), коли він проспівав пісню Герцога «Серце красуні...» і счинилися овації, то давши знак диригентові, Козловський повторив пісню... українською мовою із ніяк не меншим успіхом...

Як відомо, 1938 року Козловський створив у Москві концертний оперний ансамбль, що існував до 1941 р. Але які були причини його створення? Відповідь на це дає моя розмова з відомою українською акторкою Марією Євгенівною Малиш-Федорець, близькою приятелькою Козловського, чоловою акторкою Театру Садовського та пересувної трупи Саксаганського та Садовського після 1926 р. Розмова з нею відбулася в досить своєрідних обставинах... 23 вересня 1943 р. я залишив рідний Київ і подався на Захід в товаровому вагоні з акторами Театру Бекерса. В тому ж самому вагоні опинилася й Марія Євгенівна і під монотонний стук колес поїзда, в напрямі на Львів, акторка, відчувши моє захоплення Козловським, вдалася до довгої розмови про нього...

Семенович (як називала Козловського Марія Євгенівна) завжди відвідував її, коли опинявся в Києві і, навіть, зрідка листувався з нею. Десь біля 1937 р. він оповів їй, що для нього в Большому Театрі створилися нестерпні умови праці. Щовіністично настроєна дирекція Большого давала йому дуже рідко виступати, а чоловічі партії ліричних тенорів давала співати «своїм» — Александру Алексеєву та Сергію Лемішеву... Над ним навіть кепкували, що він перед першим виходом на сцену хрестився. Прохання до дирекції справедливо завантажувати партіями всіх не мали успіху... І Козловський вирішив створити окремо оперово-концертний ансамбль... Вистави його мали великий успіх, включно з українською оперою «Катерина» М. Аркаса... Але по ній Семеновича звільнили цілком зі складу Большого Театру (згідно опінії Марії Євгенівни це рішення дирекції могла й спричинити виставлена «Катерина»). Про звільнення його Марія Євгенівна довідалась з листа, а потім рік пізніше була здивована, коли Семеновича було нагороджено й повернено до Большого Театру... При одній з останніх зустрічей Козловський все оповів їй, ще й додав, що для нього «створили золоту клітку й наказали співати»... Що ж саме сталося? Тут оповідь Марії Євгенівни збігається з тим, що оповів у своїй книзі «Укрощение искусств» (вид. ім. Чехова, Нью-Йорк, 1952 р., стор. 394—395) музикант Театру ім. Вахтангова Юрій Єлагін за винятком того, що він пояснює звільнення Козловського з Большого Театру його... «невживчивим характером та нехтуванням правил елементарної дисципліни»... Як оповідає Єлагін, з кінцем 1938 р. Сталін в Кремлі влаштовував концерти з участю провідних оперних солістів. 1940 р. він виявив бажання послухати Козловського. Звичайно, його негайно відшукали і привезли... «Того вечора» — оповідає Єлагін — «він був у добрій формі і співав, дійсно, дуже добре. Особливо Сталіну подобалася пісня герцога з «Ріголетто»... «Будь ласка» — сказав Сталін — «повторіть її...» Козловський показав рукою на горло. Правдоподібно, йому було тяжко витягнути два рази підряд знамените кінцеве Фермато. Але Сталін окреслив пальцем на лівій стороні своїх грудей коло, і Козловський, зрозумівши знак, проспівав ще раз «Серце красуні»... Через кілька днів це «серце красуні» принесло йому орден Леніна (найвище звання) і урочисте повернення до Большого театру на виняткових умовах...

Козловському доля склалася інакше, аніж багатьом іншим українським оперним солістам... Були в 30-х рр. в Київській Опері такі чолові чудові драматичні сопрано, як Олександра Бишевська та Оксана Колодуб, ліричний тенор Борис Бобков, драматичний тенор Володимир Дідковський та інші... Задля своєї кар'єри вони подалися до Большого Театру... Там вони не зазнали успіхів для себе... Їх там займали доривочно в оперових партіях, а давали співати провідний репертуар «своїм», місцевим... Пригадую це, як перестрогу всім українським митцям, і не тільки тим, що пов'язані своєю діяльністю з оперовим мистецтвом!... «Краще своє латане, аніж чуже сватане» говорить народна приповідка...

Валеріян РЕВУЦЬКИЙ

Торонто, Канада
(«Нові дні», червень 1994)



ЗНАЧЕННЯ МИХАЙЛА МАКСИМОВИЧА В ДОСЛІДЖЕННІ ЕТНОГЕНЕЗУ УКРАЇНЦІВ

Постать Михайла Максимовича є непересічним явищем в історії України нового часу. Він був одним з творців слов'янського національного відродження початку XIX століття і сміливо може бути поставлений поруч з чехом П. Шафариком, словаком Я. Колларом, поляком А. Міцкевичем, болгарином Є. Копітаром.

Мирослав Грох — відомий у світі чеський дослідник і теоретик історії слов'янських національних рухів поділяв їх на три етапи: академічний, культурно-просвітницький та політичний. Всі названі особи виконали найскладнішу роботу першого початкового етапу: усвідомлення наукою слов'янських народів окремими етнічними спільнотами, що стали об'єктами дослідження етнографів, мовознавців, істориків. [1]

Михайло Максимович був одним з перших в Україні, хто потягнувся до культури свого народу і вже в двадцять три роки видав збірку українських пісень. Її значення для фольклористики добре відоме. Вона є етапною і для етнології в її дослідженні етногенезу (що тоді розглядався невідривно від глотогенезу) українського народу. В передмові до збірки він першим серед мовознавців визнав малоросійське (термін використаний під впливом «Енеїди» Котляревського) наріччя окремою мовою, відмінною від великоросійської [2].

30-ті роки XIX ст. були часом появи перших слов'янознавчих праць Є. Копітара, Й. Добровського, П. Шафарика, О. Х. Востокова, Ф. Палацького, М. Надєждіна. Саме в них була остаточно сформована концепція поділу слов'янських мов і народів на три групи: Південну, Західну та Східну.

Але першим серед них М. Максимович в «Критико-исторических исследованиях о русском языке» (видана 1836 р.) виділив в складі східнослов'янської групи дві рівноцінні мови: північноруську та південноруську, котрі, в свою чергу, поділяють на наріччя (діалекти). Тим самим він надав українській мові статус, рівний іншим слов'янським мовам, чого ще не було у працях попередників.

Лише після його виступів такий погляд підтримали М. Надєждін, Є. Копітар, О. Бодянський. В той час це означало визнання українців

[1] *Hroch M.* Die Vorkampfer der nationalen Bewegung bei den kleinen Volkern Europas. Eine vergleichende Analyse zur gessellschaftlichen Schichtung der patriotisschen Gruppen.— Praha, 1968.— 171 s.

[2] Малороссийские песни, изданные М. Максимовичем.— М., 1827.— С. I—XXXVI.

повноцінним етносом зі своєю окремою мовою, на противагу традиційному погляду на населення Південної Руси, як на лише етнографічну групу єдиного руського народу, що розмовляє руським або польським (як вважав пр. Греч) обласним наріччям.

Визнання малоросіян окремим народом одразу поставило на розгляд дня проблему його етногенезу. Базуючись на історичних працях попередньої епохи, з притаманним для них чітким розмежуванням Руси та Москви, і на традиції виведення місцевого населення від народів дотатарської доби, російські науковці українського походження О. Бодянський та М. Максимович взялись за вивчення мови руських та козацьких літописів.

Це дало право першому з них в статті «Расмотрение различных мнений о древнем языке северных и южных Руссов» (1836 р.), а другому в «Истории русской словесности» (1839 р.) заявити про те, що південноруська (тобто українська) мова сформувалась в часи Київської Руси до монголо-татарського нашестя. Подібний висновок був переворотом в усталеному погляді вчених XVIII—XIX ст., для яких було аксіомою виділення українців з єдиної руської народности лише в післятатарський період під впливом польсько-литовського панування.

В «Начатках русской филологии» (1845—46 рр.) М. Максимович продовжив розробку цієї концепції. В її світлі він розглянув не лише мови, а безпосередньо і етноси. «Разные друг другу по своему происхождению два восточнословянских удела при Святом Владимире соединились еще новым союзом государственным и церковным в одну Русь. Тогда древняя восточнословянская природа, просветленная христианством, преобразилась в новое бытие и проникнута стала новым единством русского духа» [3]. Тоді ж ним було наголошено і на значенні самосвідомості в процесі формування нових етносів: «Народ как особый вид племени вполне познается только в кругу своих соплеменников» [4].

Авторитет М. Максимовича в слов'янознавчих студіях був настільким великим, що в 1848 році видатний російський публіцист, історик і громадський діяч Міхаіл Погодін, потрапивши під його вплив, впевнено заявляв про існування в часи Київської Руси в Києві, Чернігові, Галичі української мови, так само як в інших регіонах вже побутувала білоруська і російська. Він вважав, що з асиміляцією скандинавського елементу в середовищі правлячої еліти при перших Рюриковичах всі наступні князі, включно з Андрієм Боголюбським, були малоросіянами і лише його нащадки під впливом місцевого елементу перетворились на Суздальщині в росіян [5].

Але вже в 1849 році російський професор І. Срезневський, що першим взявся за дослідження мови пам'яток Київської Руси, заявив про відсутність українських мовних ознак в писемних джерелах до XIV ст. Тим самим була повернена в широкий вжиток стара концепція про пізнє, післятатарське, утворення українців і фактично безперервне існування росіян [6].

Це було першою ознакою майбутньої великої дискусії. В 1856 році М. Погодін, працюючи над літописами, підтримує думку І. Срезневського про відсутність в пам'ятках українських рис, але не приймає його заперечення українців як етносу. Він просто вважає українців корінним населенням Карпат, Волині та Поділля, а Середнє Подніпров'я визнає за частину етнічної території росіян [7].

М. Максимович одразу виступив зі спростуванням цих поглядів. Дискусія вийшла на сторінки періодики і затягнулась до 1863 р. В неї

[3] *Максимович М.* Начатки русской филологии // Собрание сочинений.— К., 1880.— Т. 3.— С. 57.
[4] *Там же.*— С. 58.
[5] *Погодин М. П.* Исследования, замечания и лекции по русской истории.— М., 1848.— Т. 3.— С. 357.
[6] *Срезневский И. И.* Мысли об истории русского языка.— СПб., 1850.— 210 с.
[7] *Погодин М. П.* (Письмо к И. И. Срезневскому) // Исследования...— М., 1858.— С. 410—442.

втягнулись на боці М. Погодіна П. Лавровський, на боці М. Максимовича О. Котляревський, але головні її фігури і по завершенні дискусії залишились на попередніх поглядах.

Саме ця наукова суперечка стала причиною початку грунтовних досліджень історичного розвитку східнослов'янських мов, що базувались на вивченні поступових змін мови ранньосередньовічних пам'яток писемності. І саме М. Максимович був першим, хто дослідив тексти Київоруської доби з точки зору присутності в них рис української мови.

Це дало йому право заявити про церковнослов'янський мовний характер давніх джерел, котрий одначе не зміг бути повністю вільним від народного мовлення і приніс в тексти риси, притаманні місцевому населенню: на півдні українські, на півночі російські.

В зв'язку зі слабким на той період теоретичним обгрунтуванням проблем переходу від діалекту до мови та відсутністю критерію визначення, достатнього для існування мови як окремої одиниці, кількості притаманних їй рис, висновки М. Максимовича не були прийняті всіма дослідниками. Це було причиною відновлення дискусії в 1880-х роках послідовником М. Погодіна пр. О. Соболевським. Лише поява праць О. Шахматова, Ягича, А. Кримського поставила крапку на філологічній частині дискусії, визнавши український характер полян, сіверян та дреговичів та підтвердивши присутність рис, притаманних українській мові, вже в текстах часів Київської Русі.

Історичний бік дискусії також призвів до перемоги поглядів М. Максимовича: він довів помилковість теорії про спустошення Київської землі внаслідок татарського нашестя, котра до нього вважалась беззаперечною, та вказав на неправомірність концепції про прихід українців на Наддніпрянщину з заходу, котра не має підтверджень в історичних джерелах, а також заперечується відмінністю західно- і східноукраїнських діалектів [8].

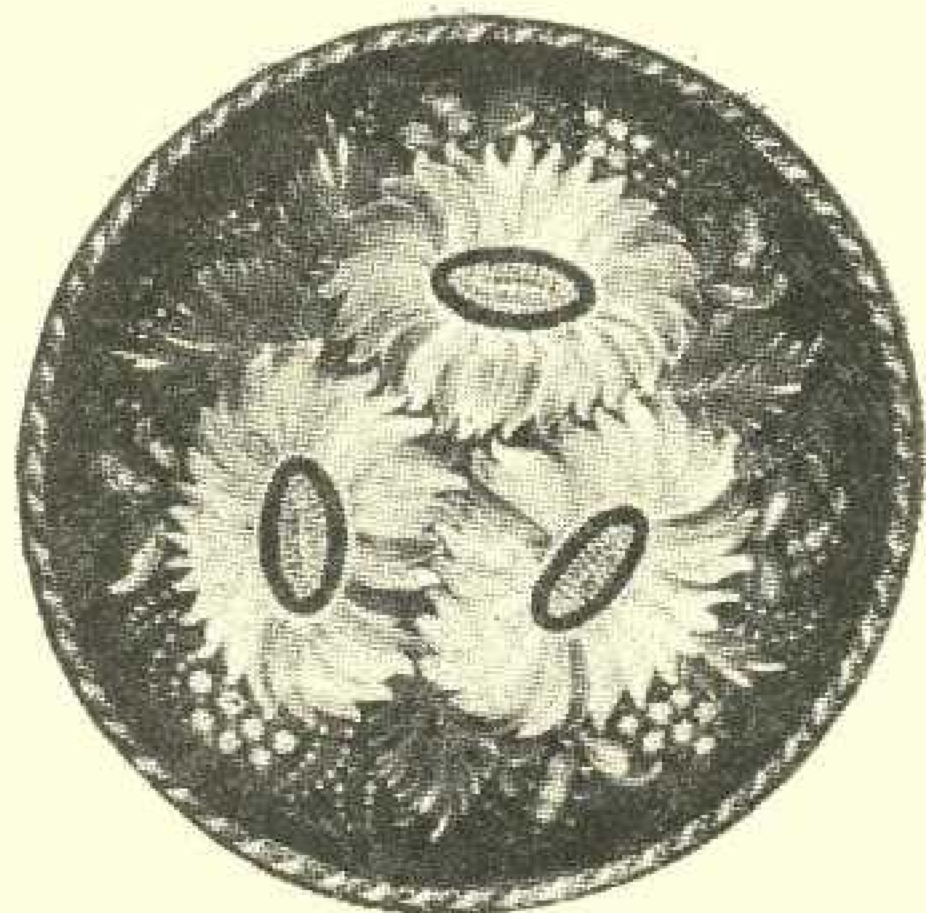
Тобто він першим довів, що українці є не мігрантами, а автохтонами своїх сучасних етнічних земель і вже були сформовані як етнос зі своєю територією, самосвідомістю, усталеними рисами господарчої та духовної культури в добу Київської Руси. Лише утворення єдиної держави для всіх східнослов'янських племен загальмувало процес етнічної диференціації населення, що був завершеним в наступну, козацьку, епоху, котра вивела на арену історії нові стани українського етносу і стала часом завершення формування сучасної української мови.

Це все дозволяє нам визнати Михайла Максимовича першим дослідником проблеми етногенезу українців та творцем сучасного погляду на їх походження.

Київ

Анатолій МОМРИК

[8] *Максимович М. А.* О мнимом запустении Украины в нашествие Батыево и населении ее новопришлым народом // Собр. соч.— К., 1876.— Т. 1.— С. 131—148.





УКРАЇНСЬКА ДІАСПОРА

КОБЗАРСЬКА СЛАВА ЗІНОВІЯ ШТОКАЛКИ

Не буде перебільшенням сказати, що особа Зіновія Штокалки — легендарна серед шанувальників кобзарсько-бандурного мистецтва. Це — багатогранна особистість, а оскільки Ігор Костецький надрукував цікаве біографічне есе у збірці Штокалкових літературних творів [1], тут подаються тільки основні дані, в першу чергу про його музичну діяльність. Зіновій Штокалко був людиною ренесансових масштабів. За фахом лікар, він особливо цікавився онкологією. Автор авангардних літературних творів, що знаходяться на грані між поезією та прозою, вони своїм стилем, певно, ближчі до Бекета чи Іонеско, ніж до будь-кого в українській літературі. Він брав живу участь у літературному житті української діаспори після Другої світової війни, але за його життя майже жодна його праця не з'явилася друком. Він також пробував свої сили в галузі образотворчих мистецтв. Та найбільший внесок в українську культуру зробив, безумовно, своєю працею з бандурою (і як виконавець, і як теоретик).

Постать Штокалки, здавалося б, повна суперечностей. У літературній творчості він, без сумніву, належить до авангарду, і більшість українських читачів ще належно не оцінила його творів. А от як бандурист, він був консерватором, що шукав «чисті начала» старовинних форм. Працюючи лікарем у США в 1950—60-х рр., коли більшість його колег жили за кличем «багатійте», він задовольнявся менше оплачуваного працею по лікарнях і захищав засаду загальної медичної опіки. А багатьох своїх сусідів з нью-йоркських нетрів лікував зовсім безкорисливо. Він віртуозно виконував класичний бандуристський репертуар, але рідко виступав перед публікою. (Може, він розумів, що діаспорна спільнота не зрозуміла б його вишуканого мистецтва, задовольняючись невибагливими й популярнішими творами.)

Зіновій Штокалко народився 25 травня 1920 року в селі Кальному Козівського району на Тернопільщині в сім'ї о. Павла. Його гуманітарний нахил, а може, й смерть трьох братів, сприяли тому, що він обрав своїм фахом медицину. Своє навчання він розпочав 1939 року. Воно було перервано, коли німці арештували і ув'язнили його в Берліні. Звання доктора медицини здобув щойно по війні в Мюнхенському університеті, захистивши дисертацію про біохімію карциногенези.

Коли переїхав до США в 1952 р., американський медичний естеблішмент не хотів визнавати його європейського диплому і дозволити йому працювати лікарем, і лише суд вирішив це питання на користь

[1] *Зіновій Бережан* (Штокалко). На окраїнах ночі.— Штутгарт, 1977.— С. 175—233.

Штокалки. Тоді він став лікарем у нью-йоркській лікарні «Метрополітен», де лікував бідних Гарлему [2]. Навіть коли відкрив свій власний кабінет у бруклінському районі Вільямсбурга, лікував багатьох пацієнтів безкоштовно.

Тут він продовжував наукову працю та друкувався в наукових журналах. Помер від недуги печінки 28 липня 1968 року. Поховано його на українському цвинтарі св. Андрія Первозванного в Сант-Бавнд-Бруку (штат Нью-Джерсі).

Замолоду Штокалко цікавився українським музичним фольклором. Записував та вивчав думи й сучасні пісні. Невідомо, коли Штокалко почав навчатися грати на бандурі, але знаємо, що його першим учителем був Богдан Клевчуцький. Першу його бандуру придбав батько для свого сина Івана, але вона дісталася Зіновієві по смерті брата. У 1939 році Штокалко вже грав тріо під керівництвом Юрія Олександровича Сингалевича [3], який мав значний вплив на розвиток Штокалка як бандуриста. Третім у тріо був Федір Якимець.

Штокалко також грав із Семеном Ластовичем-Чулівським [4]. Це був не тільки добрий бандурист, але й прекрасний бандурник, що зробив для Штокалки інструмент, на якому той виконував майже весь свій репертуар, і який служить практичною основою його підручника [5]. Ластович-Чулівський лишився в Німеччині і коли він захворів, Штокалко допомагав йому матеріально й ліками, аж сам занедужав у 1967 р. Ще в Україні Штокалко почав вивчати праці Філарета Колесси, Гната Хоткевича та записи співу й гри Михайла Кравченка. Опанувавши композиційні начала дум, він їх розвинув далі і відкрив нові обрії цього жанру. Згодом зацікавився билинами, які хоч збереглися тільки в фольклорі півночі Росії, мають свої витоки в київському княжому дворі. Оскільки вони можуть бути жанровими предками козацьких дум, він їх по-новому, наскрізь оригінально переосмислив і так намагався повернути їх до українського фольклору.

Якщо з літературних творів Штокалки, що з'явилися друком за його життя, були німецькі переклади декількох його віршів, так само єдиним його прижиттєвим звукозаписом була короткограюча платівка думи про Марусю Богуславку. На початку 1970-х рр. з'явився посмертний альбом двох довгограючих платівок з деякими його найкращими творами. Щастя, що Штокалко був «авдіофілом» і власником досить доброї звукозаписувальної апаратури. Завдяки цьому збереглося в запису понад двадцять годин пісень та інструментальних творів, які ще треба зредагувати й видати [6].

Штокалко відрізнявся від інших бандуристів тим, що радо ділився своєю великою збіркою нот з іншими бандуристами, зокрема початківцями. Автор був одним з тих, хто скористався з тієї щедрості і тепер готує їх до друку.

В середині 1950-х рр. побачивши, як деякі сучасники пробують грати дивовижні твори на бандурі, Штокалко виробив теорію «специфіки» бандури, і цей мотив проходить червоною стрічкою через цілий його підручник. Ця теорія побудована на тезі, що кожен інструмент унікальний і краще підходить до якогось певного жанру музики, як усі інші інструменти. Наприклад, японська музика краще звучить, коли грати її на кото або сякугаці, як на фортепіано. Композиції Паганіні для скрипки не матимуть такого гарного звука на індійському сітарі чи сароді. Народні інструменти, як правило, прекрасно надаються до ладовості музики їхнього народу. На т. зв. «універсальних інструментах» не можна задовільно виконувати такої музики.

Штокалко справді не подав чіткого окреслення «універсального інструмента», але розумів під ним вповні хроматичний (темперований)

[2] Район Нью-Йорку, в якому живуть передусім бідні негри.
[3] С. Романів Львівської обл.
[4] 04.11. 1910—04.03. 1987, Мюнхен.
[5] *Зіновій Штокалко.* Кобзарський підручник.— Едмонтон—Київ, 1992.
[6] Копія зберігається у фондах ІМФЕ НАН України в Києві.

інструмент, на якому можна виконувати найрізноманітніші музичні твори в будь-який тональності з позачерговими дієзами чи бемолями, для виконання яких не треба перестроювати інструмент. У розмовах з Мирославом Дяковським Штокалко так окреслював «універсальний інструмент»: це інструмент, який, без огляду на його національне походження, прийняли музики цілого світу і на якому можна виконувати всі музичні твори. Він не тільки хроматичний і темперований, але й втратив своє національне походження. Бандура не може набути «універсальної» конструкції, не втративши рівночасно спроможності максимально розвинути техніку гри. Вона не може суперничати з фортепіаном, клавесином чи арфою (з педалями). Вже й так досить «універсальних інструментів», і зовсім не треба примножувати їх за рахунок виродження бандури. Так само, як вона не може суперничати з ними в тих ділянках, де вони незрівнянні, так само вони не можуть дорівнювати бандурі при виконанні класичного бандурного репертуару.

Таким чином, бандура зі своїм первісним діатонічним строєм ідеально надається до тієї музики, яку скомпоновано на ній і для неї, зокрема всі козацькі думи, а спроби «універсалізувати» бандуру суперечать специфіці інструмента і його музики. Штокалко, таким чином, відкидав модерні бандури з України з їхніми подвійними звукорядами, що стоять на перешкоді розвитку всіх виконавських можливостей інструмента.

Штокалко майже не згадує про це в своєму «Підручнику», але він дуже критично ставився до того, що можна грати на бандурі. Він, очевидячки, рекомендує класичний, зокрема козацький репертуар, а місцями ставиться критично до міщанських пісень.

У щойно виданому досить значним тиражем «Підручнику» Штокалки читача може вразити певна термінологічна двозначність. Іноді слова кобза і бандура вживаються як синоніми, а іноді вони набувають різного значення. У XX ст. ці слова вважалися в основному синонімами, але у XVIII ст. це були відмінні, хоч і споріднені інструменти[7]. У XIX ст. кобза зникла, а її ім'я стало синонімом бандури. У середині XX ст. в деяких колах намагалися знов розмежувати слова бандурист і кобзар. Перше з них — ширше, всеохоплюючє, а друге має вужче семантичне значення. У таких колах кобзар — великий майстер, що втішається високою повагою і виконує старовинний репертуар дум, кантів та інших поважних творів. Словом — бард у первісному значенні слова. Виконавець не присвоює собі цього звання, йому надає його громада. Так, Штокалко вживає ці слова, а звання кобзаря йому, безумовно, вповні належиться.

Андрій ГОРНЯТКЕВИЧ

Едмонтон, Канада

[7] *Александр Ригельман.* Летописное повествование о Малой России.— М., 1847.



ДИСКУСІЇ

КОБЗА ТА БАНДУРА В КОНТЕКСТІ СВІТОВОЇ КУЛЬТУРИ

1891 року О. Фамінцин у роботі «Домра та споріднені їй музичні інструменти російського народу» стверджував, що українці-малороси «кобзу» та «бандуру» запозичили: першу в XIV ст. від татар чорноморських, а другу — в XVII ст. через Польщу та Італію з Англії. Основною думкою академіка було те, що «українська бандура не є спадщиною стародавніх часів, про яку мріють деякі автори, що вона не тотожня з класичною бандурою, про яку ми ніякого поняття не маємо, а становить запозичення вже в пізніші часи більш нового винаходу західно-європейського» [1].

Ця цитата дає підстави сумніватися в науковій щирості автора, бо коли ми «не знаємо нічого про класичну бандуру, то логічно припускати її подібність з бандурою українською, як писав М. Лисенко: «Інструмент цей найімовірніше походження дуже давнього, бо схожий він із інструментами східних народів, наприклад, біною китайською чи індійською. Не смію твердити, але гадаю, що пандура, на якій грецькі рапсоди оспівували подвиги своїх героїв, була схожа з нашою бандурою» [2]. Після публікації книжки О. Фамінцина М. Лисенко не насмілився дискутувати з відомим науковцем, однак, виступивши 1894 року у львівському журналі «Зоря» під псевдонімом «Боян», він знову повторює: «кобза, торбан, ліра, цимбали дуже споріднені із стародавніми персоарабськими інструментами», а звертаючись до аналізу строю, переконливо стверджує давні витоки української музичної культури, її зв'язки з культурними традиціями Стародавнього Сходу та Африки.

На ці Лисенкові висловлювання не звернули уваги навіть Ф. Колесса та Г. Хоткевич, який 1930 року в своїй книжці «Музичні інструменти українського народу» зробив відчайдушну спробу довести автохтонність «кобзи» і створення українцями десь у XVIII ст. «бандури» завдяки «пристрункам» [3]. Проте, користуючись практично тим же колом фактів, що й О. Фамінцин, він не зміг зійти з второваного перед ним шляху і його намагання виявилося невдалим. А хибна теза про існування в українців слова «бандура» як назви музичного інструмента, «можливо, що й не без західноєвропейських впливів, а можливо, що й без них» [4], у XVII—XVIII ст. знайшла продовження в

[1] *Фаминцин А.* Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа.— СПб., 1891.— С. 119.

[2] *Лисенко М.* Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм.— К., 1955.— С. 18.

[3] *Хоткевич Г.* Музичні інструменти українського народу.— Х., 1930.— С. 10.

[4] *Там же.*— С. 112

А. Гуменюка, який в роботі «Українські народні музичні інструменти» 1968 року писав: «В кінці XVI — на початку XVII ст., коли кобза була повсюдно освоєна народом України... його (інструмент — І. Ш.) почали виділяти з загальної маси існуючих струнних інструментів, які називали «кобзами». В зв'язку з цим кобзарі-виконавці почали шукати, для нього іншу назву. Зрозуміло, що в першу чергу було звернуто увагу на назви існуючих однотипних інструментів інших народів»[5].

Сакраментальний «початок ери» подано в іншій варіації в роботі Б. Кирдана та Ф. Омельченка «Народні співці-музиканти на Україні»: «Кобза, яка існувала на Україні ще в XV—XVI ст., належала до типу лютневих інструментів, що здавна побутували як на Сході, так і на Заході. Згодом кобза вийшла з ужитку і на зміну їй прийшла більш удосконалена бандура. Відмінність цих двох інструментів полягає в тому, що на кобзі було лише кілька струн, які притискували лівою рукою на шийці, а бандура мала ще й короткі струни-приструнки... На кінець XV — початок XVII ст. припадає виникнення епосу українського народу — дум»[6]. Практично те саме писали науковці діаспори, власне переказуючи своїх попередників початку XX ст.

В цій ситуації надзвичайно сміливою є позиція відомого радянського інструментознавця К. Верткова, який у статті «До питання про українську кобзу», друкованій в 1973 році, зазначає: «Правда, серед музичних інструментів слов'ян, згадуваних арабським письменником X століття Абу-Алі Ібн-Даста, названий «ийдан», тобто уди (лютні). Виходячи з конструкції інструмента логічніше, здавалося б, під цією назвою вважати кобзу, а не гуслі, як прийнято в російському інструментознавстві. Проте таке припущення категорично відкидається тим, що рішуче в жодному писемному пам'ятнику стародавньої Русі термін «кобза» не зустрічається. Звідси висновок, що кобза могла з'явитися на Україні не раніше XIV—XV ст., в той період, коли відбувалося формування української народності в окрему етнічну групу із своєю мовою і самобутньою культурою, і коли наприкінці цього періоду, на мою думку, виник і жанр дум, неразривно пов'язаний з кобзою»[7]. Посмішка авгура — старого, втаємниченого — стане видимою кожному, хто поміркує над сказаним ним же в «Російських народних музичних інструментах»: «Але все ж таки мені здається, що манеру виконання східнослов'янських поем слід шукати в знаменитих українських думах, з їхнім нерівноскладовим віршем, позбавленим строфічності, і своєрідною манерою виконання під акомпанемент бандури, без сумніву, спорідненої із східнослов'янськими гуслями. При цьому встановлюється й історична спадкоємність дум, витоки яких поки що не знайдені»[8].

Тут не місце говорити про існуючі кастові табу, про інститут обов'язкових «рецензій» для публікацій, тобто про відповідальність якоїсь особи, чий авторитет визначений в колі офіційних фахівців. Нагадаю про це лише в зв'язку з друком у журналі «Музика» 1978 року мого дослідження «Українська кобза-бандура»[9]. В ній було зазначено, що терміни «кобза» та «бандура» в пам'ятках стародавньої Русі не можуть зустрічатися, бо мова їхня — староболгарська, в якій для означення всіх струнних вживалося слово «гуслі», так само в стародавній Греції «китара», або в середньовічній Європі «цитра». Між іншим, це добре було відомо О. Фамінцину, який доводив існування російської «домри» в часи Київської Русі саме завдяки її фіксації під «гласом гусельным» чи «гудением струнным». А чому він та його послідовник у науці виключали таку можливість для українських «кобзи» та «бандури» — питання суто риторичне.

5 *Гуменюк А.* Українські народні музичні інструменти.— К., 1968.— С. 73.
6 *Кирдан Б., Омельченко А.* Народні співці-музиканти на Україні.— К., 1980.— С. 181.
7 *Вертков К.* К вопросу об украинской кобзе // Сб. Проблемы музыкального фольклора народов СССР.— М., 1973.— С. 284.
8 *Вертков К.* Русские народные музыкальные инструменты.— Л., 1975.— С. 110.
9 *Шрамко І.* Українська кобза-бандура // Музика.—1978.— № 1.— С. 28.

Абсолютно некомпетентною є думка про оригінальність «приструнків» бандури, а тим більше про появу їх у XVIII ст. на Україні [10]. Вони є певною ознакою розвитку конструкції інструмента, філософських поглядів суспільства. Саме тому їх бачимо на смичкових та щипкових від Північної Європи до Південної Індії. Вони входять як до аліквотно-резонансних струн, які розміщувалися зліва, справа і по обидва боки від грифа. Найархаїчніша з відомих конструкцій має вигляд лука і пов'язана з співцем Брахмою Кіннарі та несе символ Змія.

Стрій української кобзи-бандури досліджували лише О. Фамінцин та М. Лисенко. Якщо для російського академіка спорідненість строю нашого й англійського інструментів слугувала доказом запозичення українцями англійської «бандори» XVI—XVII ст., то для композитора факти на терені строю давали можливість говорити про спільність української музичної культури з давніми традиціями Азії. Сьогодні можемо твердити про стадіально різні строї бандури-кобзи, їх тетрахордну будову з верхнім і нижнім їх заповненням, сполученням з розділовим тоном й без нього, навіть існування реліктових натуральних строїв, що виходять з флажолетів струнних чи передування духових. Щодо спорідненості чи навіть тотожності строїв, то варто вказати на стрій ліри Сафо (VII ст. до н. е.), звукоряд первісних українських ритмік гармонічних цимбал України, що конструктивно виходять з IV—V тисячоліття до н. е. (моя розвідка «Українські цимбали» була видрукована 1989 року після восьми років очікування) [11]. Саме тут вкажемо, що мелодія традиційної української думи побудована на устоях строю («басах») бандури-кобзи й цимбал (у Вересая це гранично ясно), а архаїчна будова тексту, соціальна функція, врешті, образи епох, що тисячоліттями віддалені від XIV ст., виключають будь-яку можливість вважати їх набутком «помонгольського періоду».

Бандура-кобза — це інструментальна традиція, що йде не з доби Київської Русі, не епохи Стародавнього Риму, чи Єгипту, Шумеру, Греції, Китаю тощо. Ч. Петкевич перший зафіксував існування на Поліссі архетипу — музичного лука-варгану — «бандурки» [12], тієї конструкції, що досі побутує в різних регіонах світу й найдавніше зображення якої датується XV тисячоліттям до н. е. (знаходиться в печері Труа Фрер, Франція). Дальший розвиток, з одного боку, металеві варгани литовців та латишів з назвою «бандуреліс», «бандурка», а другого,— українська струнна «бандура-кобза» в різноманітних різновидах тамбуроподібних, лютнеподібних, арфоподібних. Серед останніх — виявлений нами різновид, що досі побутує в різних регіонах України й був зображений на золотій «скіфській» пластинці з Сахнівки [13].

Етимологія назв «бандура» та «кобза» була предметом суперечок. Так, К. Закс вважає, що слово «пантур» було запозичене греками від одного з кавказьких народів, однак походить від шумерійського «пан тур», що має значення «маленький лук» [14]. А. Абаєв твердить, що слово «пандурі» прийшло на Кавказ у скіфо-сарматську епоху [15]. Не будемо тут згадувати численних спроб «кухонної етимології». Проте зазначимо, що факти іменування «пандурою» або «бандурою» духових інструментів, відомі в греків та слов'ян, дають всі підстави вважати грецьке «пантур», грузинське «пандурі», іспанське «бандуррія», німецьке «бандора», українське «бандура» та інші подібні традиційні назви інструментів індоєвропейських народів такими, що вихо-

[10] *Там же.*— С. 29.
[11] *Шрамко І.* Українські цимбали // Нар. творчість та етнографія.—1989.— № 4.— С. 15.
[12] *Moszynski K.* Kultura ludova slovian.— W., 1967.— S. 594.
[13] *Рибаков Б.* Язычество древней Руси.— М., 1987.— С. 112.
[14] *Sachs C.* The History of musical Instruments.— N. J., 1940.— P. 119.
[15] Етимологічний словник української мови.— К., 1985.— Т. I.— С. 132-133; Т. II.— С. 147.

дять з праісторичних часів, від палеолітничного музичного лука-варгану. До речі, саме «банда»-«бинда»-«стрічка», «струна» та «тур»-«дур»-«деур» — «штовхати», «грати» в царині української мовної традиції виявляють образ згаданого первісного струнно-духового інструмента, який мені довелося бачити на Житомирщині [16].

Щодо назви «кобза», то пануючою і нині є думка, що вона походить від якогось східного інструмента (тюркського, татарського тощо). Тим часом аналіз інструментальних традицій різних народів переконує нас, що це слово є автохтонним для України-Русі, бо виходить з індоєвропейського корення «коб», який має значення «вигин», «порожнина», «сосуд», «чара», «чарування». А мовою конструкції означає інструмент з резонатором. У нас «кобзою» звуть смичкові «скрипку» та «ліру, численні щипкові, духову «дуду»-«козу» та духово-щипковий варган металевий. Ця різноманітність конструкцій цілком виключає всі твердження про «запозичення» назви чи інструмента.

Найважливішим параметром музичного інструмента є соціальна функція, місце і роль у суспільстві. Саме вони визначають конструкцію, стрій, матеріал виробу, кількість струн, належність певному культу тощо. На жаль, «кобзознавці» та «бандурознавці» метрополії та діаспори цього поля просто не знають, мабуть тому, що давно стерлася грань поміж науковцями і популяризаторами чи просто плагіатами О. Фамінцина, М. Лисенка, Г. Хоткевича, Ф. Колесси, а для отримання вченого ступеня вимагається певна кількість сторінок машинопису й публікацій.

Музичний інструмент з'явився в культурі як символ певних космологічних стихій, уособлення богів. Сучасне тлумачення музичного інструмента як пристрою для видобування звуків аж ніяк не відповідає поглядам наших предків, їх братам у всьому світі. Сьогодні той, хто не дивиться на музичний інструмент поглядом належної епохи, не може вважатися науковцем, бо не може правильно судити навіть про конструкцію свого часу. Мені довелося писати про те, що бандура-кобза належить до культу Змія — найархаїчнішого світового культу. І вже цим виключити примітивне бачення її виникнення в часи Київської Русі, або на сотні років раніше чи пізніше. На основі зібраного нами в численних експедиціях матеріалу та колекції різноманітних за декором і формами інструментів, підтверджувалася наявність багатотисячолітньої традиції, що розглядалася паралельно із світовою і в світовій. Нині говоримо про культ Змія як про культуру філософських категорій Води і Вогню, в основі якої знання цілком конкретних проявів фаз Місяця, впливу цього фізичного тіла на процеси на Землі. Українська кобза-бандура зберегла різні за історичними стадіями численні символи цього культу, ознаки різних соціальних формацій. Вкажемо на «громовий знак» та «янтру» в голосниках, «хрест» на «свастику», «ріг», «змію», «птаха», вісім струн, стрій із устоїв двох тетрахордів, що складає «трійцю» кварти, квінти та октави, резонатор у формі яйця, чаші-чари-коряка.

Довгий шлях пройшла бандура-кобза, магічне знаряддя для входження в трансовий стан, медитацій (на картинах «Козак Мамай», зафіксовані деякі ритуальні «мудри»), чаклувань, атрибуту «козака»-воїна індоєвропейської культурної традиції, врешті, збереження лише в руках нащадків жреців-кобзарів, деградації від інструмента з можливостями струн змінюваної довжини (як у скрипки) та постійної (як у арфи) до примітивної арфоподібної конструкції. З цього погляду варто нагадати підпис під «Мамаєм»: «Сидить козак у кобзу грає, що замислить — усе то має», або в словнику Ломиковського перетворення «бандури» в «кобзу» в руках сліпця, чи в Рігельмана «належність бандури» місту (осередку козацької-воїнської культури), а «кобзи» — селу (там до XX ст. зберігали навіть кастову мову жреців протоіндоєвропейської культури — «лебійську мову»), чи в польських

[16] *Там же.*— Т. II.— С. 475—476.

джерелах «бандурист-козак», існування найвищої статусом бандури-турбану-торбану з сакральним числом струн, трьома їх сферами, що, як нам уявляється, є образом Праматері нашого народу. До речі, органічність, взаємозв'язок, взаємопроникнення елементів стародавньої культури України, відзначені нами вище, філософія, дуальності блискуче змальована в архаїчному оберегу — т. зв. традиційній картині «Козак Мамай»: жовтоблакитний (колір Вогню та Води) одяг козака Мамая («мамай» — «бовдур», «ідол», «кумир»), який тримає в руках «бандуру-кобзу», якій відповідні «лук» (зброя) та «чари» (знаряддя чарувань), «кінь» (аватара Змія) та «ріг» (прямий символ Місяця і фізіологічного органу, що в українській мові має назву «дна») знаходяться під віттям дуба (символ Діви, Володарки Води й Вогню). Прочитання цієї піктограми допомогло зрозуміти святкування Покрову Богоматері, поклоніння дівчині в часи Гійома Боплана, проходження ініціаційних випробувань у Дніпрі й морському поході; існування сакральної формули «Слава Богу і Морю!», гімну Дані (відповідна індоєвропейським Діані, Даені, Дану, Тані, Танаіс тощо), який досі звучить на нашій землі.

Отже, як бачимо, «скіфська» Діва-Змія-Коза, її син-наречений-чоловік «змієвич-козак у жовтоблакитних шатах, його вірная дружинонька бандура-кобза (лук-чаша), що несе символи «рогатої змії», а також дума, збудована на звукових символах строю бандури-кобзи, що означають Воду та Вогонь, усі знаходяться і цілісному колі української культурної традиції.

Ігор ШРАМКО

Київ



ОГЛЯДИ, РЕЦЕНЗІЇ, АНОТАЦІЇ

СТОРІНКИ НАШОГО ДУХОВНОГО НАДБАННЯ

Качкан В. А. Українське народознавство в іменах. У двох частинах. Ч. І.— К., 1994.

Перед нами книжка, яку не можна тільки погортати «для загального ознайомлення». Вона настільки насичена іменами, фактами, деталями, дефініціями, датами, назвами, характеристиками, оцінками (іноді полемічно загостреними) літературознавчої, фольклористично-етнографічної, історичної, мистецтвознавчої орієнтації, що виникає потреба вчитуватися в кожну сторінку, кожен абзац і кожен рядок, які несуть нову інформацію або, наче під променем прожектора, вихоплюють незнану деталь знайомого в цілому явища.

Письменник, публіцист, журналіст, педагог, науковець — усі ці грані діяльності В. А. Качкана реалізувалися в оригінальній праці, що склала художньо-наукову цілість, книжці, яку автор назвав «Українське народознавство в іменах».

Якщо народознавство трактувати широко, як різноманітні знання про діячів, що так чи інакше сприяли розвиткові української науки і культури, то назва книжки в основному відповідає її змістові, адже на самому її початку в короткій анотації сказано, що тут «відтворюється життєвий і творчий шлях декількох десятків видатних постатей української духовної культури», а серед них не тільки фольклористи та етнографи (тобто власне народознавці — у точному перекладі цих термінів), а й письменники, публіцисти, історики, просвітницькі та культурно-громадські діячі. Автор передмови А. Г. Погрібний так сформулював своє розуміння народознавства: «Народознавство — то ціла система, спектр проблем, що обрамлюються воєдино отим високим, багатомірним поняттям — духовність».

Оскільки книжку названо навчальним посібником, адресованим студентам гуманітарних факультетів університетів і педагогічних вузів, то їм корисно було б ширше ознайомитися з різними поглядами на об'ємне, багатоаспектне, майже «без берегів» поняття «народознавство», по-різному, іноді досить аморфно трактоване сучасними гуманітаріями. Це можна було б зробити в авторському вступному слові, якого, на жаль, не знаходимо в посібникові,— тому без відповіді залишилися питання, які безперечно цікавлять читачів (не тільки студентів), серед цих питань, — яким був принцип відбору імен діячів, віднесених до народознавців; чи бралися до уваги рід занять, ступінь популярності, регіон проживання, хронологічні рамки чи ще якісь критерії.

Подвійні назви майже кожного вміщеного в посібнику матеріалу підтверджують їх подвійну значимість — як художньо-публіцистичного твору і як наукової статті. Автор виявив неабияку винахідливість, відшукуючи для заголовку поетичні узагальнення, наприклад, «Боян галицької раті», «Добро Простена Добромисла», «Ратай народознавчого поля». Іноді цим узагальненням служить вдало підібрана цитата: «Заманіфестував себе русином», «Мов той біблійний Мойсей», «Я одкрив сам собою українство» тощо. Пам'ятаючи про те, що вся книжка — це навчальний посібник, проф. В. А. Качкан в дужках конкретизує зміст кожного заголовку, вказуючи, про кого саме у даному разі йдеться. Але й тут він не обмежився простим переліком прізвищ, а дозволив собі розкіш художнього урізноманітнення, яке водночас натякало б і на

жанрову приналежність: «причинки до біографії», «сторінки писань», «маловідомі віхи біографії», «штрихи до портрета», «спроба літературної сильвети», «до життєопису» тощо. Зауважимо принагідно, що в анотації відзначення жанру книжки старанно обійдене, і тільки автор передмови А. Погрібний називає книжку «збірником нарисів-ессеїв». Ці ессеї композиційно, стилістично і за змістовим наповненням дуже нерівні — від розгорнутого літературно-критичного нарису меморіального характеру — з обгрунтованими оцінками, з картинками дитячих літ героя, з розгалуженими описами життя його родини і друзів — до лаконічного, майже енциклопедичного викладу основних віх діяльності тієї чи іншої особи. Подеколи ессеї нагадують реферати чи розширені анотації, замітки чи намітки для подальшого опрацювання, але вони завжди цінні як довідниковий матеріал, бо містять часом несподівані нові факти, подані емоційно, так що кожен рядок читається з інтересом. Взагалі манера викладу В. А. Качкана трудно піддається усталеній жанровій класифікації. Тут Володимир Атанасійович — новатор; певні аналогії з письмом попередників, зрозуміло, знайти можна, але нам важливо наголосити, що автор шукає і щасливо знаходить власну стежку на біо-бібліографічному терені, обравши белетризовану подачу «в артистичнім оброблenні» (В. Бобинський). У кожному нарисі стисліше чи розлогіше викладено найважливіші положення, які могли б стати основою монографічного дослідження. Для цього є усе необхідне:

— оцінка внеску тієї чи іншої особи у розбудову української науки і культури;

— здобуті переважно з архівних джерел факти, що не були ще у науковому обігу; вказані на розкидані у різних виданнях відгуки видатних науковців, літераторів чи громадських діячів про доробок того, кому присвячено розвідку;

— перелік імен та розкриття змісту епістолярної спадщини героя нарису;

— розшифрування псевдонімів і криптонімів кожної постаті;

— солідна бібліографія (у тексті, посторінкових виносках та списку використаної літератури), окремі позиції якої нагадують про рідкісні видання;

— відсилання до рукописних матеріалів, досі не опублікованих;

— уважно складений іменний покажчик.

В. А. Качкан щедро ділиться з евентуальними майбутніми дослідниками тим, що сам здобув «мозольною працею»,— це скільки ж архівних аркушів треба було перегорнути, відсіяти другорядне, провести скрупульозну дослідницьку роботу, щоб виявити найважливіше, а потім запропонувати знайдене читачам, наприклад, рукописний збірник М. Костомарова «Народные песни, собранные в западной части Волынской губернии в 1844 г.» з суто науковою пунктуальністю Володимир Атанасійович не тільки вказує, де знаходиться рукопис, а й хто йому повідомив про це; збірник фольклорних записів А. Петрушевича (ЛНБ, ф. 77), рукописна фольклорна збірка улана І. Жучка, побачена у бібліотеці О. Огоновського, неопубліковані фольклорні записи В. Ільницького та ін. Всі віднайдені В. Качканом рукописні фольклорні матеріали, переважно пісенні, могли б стати гарним продовженням серії «Народні пісні в записах письменників та культурних діячів», яку більше 20-и років видавала «Музична Україна».

Володимир Качкан начебто запрошує чи то до співпраці, чи до продовження розпочатого ним, що цілком виразно прозвучало, зокрема, у таких його словах: «Як бачимо, М. І. Костомаров залишив нам велику інтелектуальну спадщину. Аби її до кінця осмислити потрібні зусилля багатьох дослідників» (с. 47). Такі зусилля потрібні й стосовно подальшого поглибленого дослідження спадщини й інших діячів української науки і культури. Конкретно щодо Костомарова, то справді час дати виважену грунтовну і об'єктивну характеристику його фольклорно-етнографічному доробку, про який знаємо хіба з праць П. Попова та Г. Сухобрус, та з позицій сьогодення деякі положення цих праць звучать дещо анахронічно.

«Народознавство в іменах» належно оцінять франкознавці, знайшовши тут нові акценти в описі стосунків людей з Франкового оточення, яких Каменяр знав особисто або відгукувався на їхні праці — Г. Цеглинського, К. Горбаля, родини Заклинських, В. Ільницького, М. Павлика, А. Петрушевича, А. Могильницького, О. Огоновського та інших — усіх, кому присвячено ессеї збірника, причому В. Качкан не робить із Франка ікони, а дозволяє собі подеколи, і то досить вмотивовано і переконливо, не згоджуватися з окремими Франковими твердженнями.

Театрознавці відкриють для себе цікаві фрагменти діяльності, пов'язаної з театром, у біографіях А. Петрушевича, Г. Цеглинського, О. Огоновського, С. Русової. І, мабуть, немалий урожай зберуть історики української журналістики, натрапивши на назви чи грунтовнішу розповідь про функціонування загальновідомих, а також малознаних часописів, самий перелік яких зайняв би ряд сторінок. Серед них: «Батьківщи-

на», «Мета», «Русь», «Карпати», «Зоря Галицька», «Нива», «Сніп», «Пчола», «Ластівка», «Газета шкільна», «Молодик», «Братство», «Glos». «Przyaciel Domovy», «Українець у Франції», «Українське слово», «Розбудова нації», «Новий шлях» та багато інших. Пишучи нариси про корифеїв народознавства, аналізові творчості яких присвячено чимало відомих праць, В. Качкан знаходить свій ракурс бачення, підкреслюючи значення факторів, що, можливо, пройшли повз увагу попередніх дослідників або були для них невідомі. Так етнологічні й фольклористичні зацікавлення В. Гнатюка подані крізь призму листування вченого з Ірчаном, Шекериком-Доників, Огієнком. Хоч автор відсилає читача до неопублікованих архівних матеріалів, що містяться у Львові та Києві, тут на місці було б назвати ще один центр Гнатюкознавства, створений зусиллями невтомного дослідника О. Черемшинського у с. Велесневі, на батьківщині В. М. Гнатюка, та бодай коротко зупинитися на тому, якого міжнародного резонансу набуло вшанування пам'яті вченого, зокрема у присвяченій 120-й річниці від дня його народження Міжнародній науковій конференції «Від наукового товариства ім. Шевченка до українського вільного університету» (Київ—Львів—Пряшів—Мюнхен—Париж—Нью-Йорк—Торонто—Сідней, 1992).

Стаття, присвячена оглядові писань О. Огоновського, буде особливо цікавою фольклористам-славістам, бо у ній висвітлено саме цей маловідомий аспект діяльності вченого. В кінці жовтня 1994 р. минає 100 років з дня його смерті. Кому, як не В. Качканові, нагадати б про цю дату широкій науковій громадськості і зацитувати ще раз ті слова, які сьогодні можна б переадресувати і самому Володимиру Атанасійовичу, адже він — один з невтомних працівників на ниві просвітництва, «що двигали велике каміння на засновок народної святині. Тепер уже легше будувати далі, коли покладено кріпку основу — вже легше йти вперед» (с. 67).

Зрозуміло, що посібник — це не збірник статей, есеїв чи нарисів, присвячених ювілейним датам, але його наукова вартість була б ще побільшена, а користування ним полегшене, якби після кожного заголовку були вказані дати народження і смерті осіб, яким присвячено ту чи іншу розвідку. Такі дати в них присутні, але подекуди так туго загорнуті в текст, що не відразу їх відшукаєш.

Новий кут зору знайдено і для грунтовної статті про М. Павлика; тут, як і в інших нарисах, уважно проаналізовано погляди на діяльність Павлика попередників-науковців, причому не тільки тих, що давали високу оцінку, а й тих, що паплюжили її. Шкода лише, що, полемізуючи з колегами по перу, В. Качкан воліє їх не називати, а вдається до таких ні до чого не зобов'язуючих зворотів: «дехто з дослідників, на жаль» (с. 133), «не можна беззастережно сприймати твердження одного з дослідників» (там же). Такі «фігури замовчування» зустрічаємо і в інших нарисах. До дрібніших огріхів віднесемо пропуск аналізу чи бодай згадки про фундаментальну працю І. Огієнка: Митрополит Іларіон. Дохристиянські вірування українського народу. Вінніпег, 1965 (перевидання: К., 1992) та окремі редакційні недогляди — першу зустріч В. Охримовича з І. Франком датовано 1818 роком (Охримович народився у 1870 р.— с. 216—217) — село Заліщики помилково прочитано як Заліщини (с. 302) — замість «дужі» надруковано «дуже» (с. 306), замість «запізналася» — «запізнилася» (с. 316). Не ставимо на карб ні авторові, ні видавцям, бо у такій великій книзі, густо насиченій назвами і цифрами, друкарських помилок могло б бути і більше. Одначе називаємо їх для виправлення у наступному виданні; його чекатимуть читачі, яким не пощастило придбати збірник.

«Українське народознавство в іменах» — книжка, що значно переросла своє скромно проанатоване призначення; вона, безперечно, буде потрібна і корисна усім шанувальникам культури українського народу.

Наталя ШУМАДА

Київ

КНИГА ПРО КУЛЬТУРУ УКРАЇНЦІВ У КАНАДІ

Art and Ethnicity. The Ukrainian tradition in Canada.— Ottawa, Canadian, 1991.— P. 80

Серед заходів, пов'язаних із відзначенням 100-річчя української еміграції в Канаді, привертає увагу, зокрема, виставка «Мистецтво та етнічність — українська традиція в Канаді», влаштована канадським Музеєм цивілізацій. Книгу про цю виставку бла-

гословив переднім словом Генеральний губернатор Канади Р. Гнатишин, а участь у її написанні взяв цілий колектив провідних фахівців. Хоча, як відзначив упорядник публікації Р. Климаш, «нариси... мають дидактичний характер та призначені створити тло експозиції», по суті тут міститься той мінімум найістотнішої інформації, який може виступати в ролі своєрідної дослідницької програми.

У статті доктора з історичного факультету університету Едмонтона Фр. Свирипи «Від кожуха до джинсів: коротка історія українців у Канаді» родовід української діаспори в Америці починається з тих згадок українських прізвищ, які залишилися з доби російської колонізації тихоокеанського узбережжя; коли ж, за висловом автора, «до англо-французького рівняння повинна була ззовні додатися невідома кількість» (с. 12), тобто коли українська діаспора стала вагомим чинником суспільного розвитку Канади, постало питання й про культурологічні її ознаки. На початкових етапах еміграції, на думку автора, «особливий спосіб життя розвивався на периферії англо-канадської домінанти», що викликало також специфічне ставлення населення до новоприбулих: «На велике здивування тих, хто уявляв собі жінок делікатними істотами, які ведуть ніжне життя, українки працювали в полі разом з чоловіками. І хоча ця робота була наслідком бідності... дехто вважав, що це дорівнювало трактуванню жінок «подібно до тяглової худоби», і вбачав доказ нижчості українців» (с. 14). Історія наочно спростувала такі погляди: українці «бачили в освіті ключ до висхідної соціальної мобільності» (с. 15), багато з них «було прийнято до англо-канадського світу завдяки шлюбам з англійцями» (с. 17), нарешті «вони стали першим об'єктом політики асиміляції; їм було приділено особливу увагу з огляду на три взаємопов'язані обставини: їх зростаючу чисельність, їх концентрацію в провінціях прерій та їх суспільну ідентичність, яка щоразу сильніше підтверджувалася» (с. 19). Наслідком було, зокрема, те, що селяни-іммігранти «українізувалися в Канаді так само, як на Україні» (с. 23)

У наступній статті «Етнічне мистецтво та українсько-канадський досвід» В. Ісаїва, соціолога з університету Торонто, розглянуто чотири аспекти образотворчого мистецтва: народне мистецтво, так зване «наївне» мистецтво, професійна творчість та виготовлення сувенірів. У народному образотворчому мистецтві автор виділяє насамперед орнаментику, яку пов'язує з ритуалістикою: завдяки декоративним візерункам, на його думку, інструменти «пов'язуються з обрядами, які відзначають цикл життя; знаряддя може здобути сенс, який виходить за його специфічні й обмежені функції» (с. 30). На відміну від образотворчого фольклору, «наївне» мистецтво «звичайно зосереджується більше навколо громадськості, ніж навколишнього світу» (с. 31). Окрему увагу приділено здобуткам професійних українсько-канадських митців, серед яких відзначено Ж. Шевчук, Д. Паскевича, Е. Яворську, Н. Гусар, Б. Василишина. У їх творчості автор знаходить інтерес до історії, мотиви ностальгії та містики. Нарешті, сувенірна продукція розглядається в площині такої урбанізованої культури, як кітч.

Д. В. Степовик у статті «Українська ікона у Канаді» привернув увагу до тієї обставини, що коли «на Україні іконопис контролювався церковними єпархіями», то у Канаді «для українців ці вказівки не існували» (с. 41), що й зумовило своєрідний творчий результат: ікони «наснажені спіритуальністю, що виходить за межі матеріального світу й справляє глибоке враження на вірних» (с. 41). Серед видатних творців ікон автор згадує П. Ліпінського, Т. Барана, П. Заболотного.

Стаття професора Каліфорнійського університету М. Джоуна «Точка зору аматора фольклору та українсько-канадське мистецтво» присвячена орнаментиці українських писанок — великодніх крашених яєць, мотиви якої автор знаходить в живописі та в декоративних прикрасах предметів побуту. Промовисте свідчення автора про поширеність цієї орнаментики в мистецтві діаспори: «Завдяки художнім якостям, скрізь визнаним за писанками, має місце навіть тенденція заносити українців до каталогу як творців писанок» (с. 55). Але, крім жартівливих курйозів, ця обставина зумовлює також серйозну проблематику: «За народними віруваннями, існує таке великоднє українське яйце, яке містить квінтесенцію цінностей, способів реалізації та ідентичності українства. Слід було б провести поглибленіші дослідження, щоб пояснити походження цих вірувань та показати, як вони трансформувалися в ідеал етнічної частини» (с. 54).

Остання стаття, «Роздуми про звичаї перших українських поселенців у Канаді», написана професором університету штату Саскачеван З. П. Погорецьким. Тут розглянуто такі аспекти повсякденного життя діаспори як церковні та громадські обряди.

одяг, інтер'єр та екстер'єр житла, традиційні знаряддя й ремесла. Прикметне свідчення автора щодо сприймання наших співвітчизників очима іноземця: «У Канаді було легко розпізнати у особі, що носила барвисто прикрашене вбрання, члена української громади» (с. 62).

Отже, перед читачем — збірка матеріалів, що знайомить з основними рисами матеріальної та образотворчої культури канадського українства, а не лише путівник по виставці. На завершення знову наведемо слова вже цитованого упорядника збірки Р. Климаша: «Зв'язок поміж мистецтвом та етнічністю, який світиться в українській традиції в Канаді, заслуговує, щоб до нього виявили більше зацікавленості, оскільки очевидно, що багатокультурна спадщина нашої країни знаходить у мистецтві важливу форму виразу» (с. 8). Можна лише додати, що не менший інтерес становить дослідження художньої культури діаспори в площині її зв'язків з історичною батьківщиною — Україною.

Ігор ЮДКІН

Київ

ДВОТОМНИК УКРАЇНСЬКИХ ФРАЗЕОЛОГІЗМІВ

Фразеологічний словник української мови (К.: Наук. думка, 1993), укладений працівниками Інституту української мови НАН України (1, 2 книги.— 980 с.)

Вихід у світ першого двотомного «Фразеологічного словника української мови» — явище відрадне і позитивне, адже такого словника вже давно зачекалося українське суспільство. Цілком природно, словник з'явився не на голому грунті — й до цього часу з'являлися окремі фразеологічні словники різного складу та обсягу. Вони охоплювали або найбільш вживані фразеологічні одиниці (ФО), наприклад, «Фразеологічний словник» Н. О. Батюк (1966), «Фразеологічний словник української мови» (Г. М. Удовиченка), сучасної української мови, або лише якусь одну складову частину фразеології («Крилаті вислови в українській літературній мові» А. П. Коваль і В. В. Коптілова, «Народні порівняння» І. Гурина тощо). Окремі словники такого типу мають зовсім інше призначення, наприклад, українсько-російський і російсько-український фразеологічний словник І. С. Олійника і М. М. Сидоренка спрямований на практичне використання ФО при перекладі і, крім перекладу, нічого більше не подає, хіба що в дужках містяться варіанти до компонентів фразеологічних одиниць. Тому від попередньо згаданих словників цей вигідно відрізняється не лише повнотою зібраного матеріалу, але й вдалим розташуванням фразеологізмів у реєстровій частині, що дозволяє швидко і легко віднайти у словнику будь-яку фразеологічну одиницю за повнозначним словом.

Стисло і лаконічно розкривається семантика кожного фразеологізму з урахуванням усіх значень і їхніх відтінків. Через те в одній словниковій статті є тлумачення і багатозначності однієї ФО і різні омонімічні значення однакового за звучанням фразеологізму. Так, наприклад, «брати (взяти) своє» — пояснюється і як омонім у чотирьох значеннях, і як багатозначна одиниця до одного із значень — «Виявлятися сильнішим від чогось, перемагати». Отже, омонімічні фразеологізми відрізняються від багатозначних цифровою позначкою, а багатозначна ФО традиційно (як у тлумачному «Словнику української мови») позначається двома косими лініями. Де це відомо укладачам, до кожного повнозначного компонента і неповнозначного додаються в дужках варіанти ФО, наприклад: «ждати (чекати, виглядати, сподіватися) з (біля) моря погоди» (с. 290).

До багатьох фразеологічних одиниць підібрано синоніми, антоніми. Це полегшує працю зі словником кожного, хто звернеться до нього, щоб використати ФО в своїй роботі. Крім того, постає повна картина семантичних зв'язків фразеологізму в мові, його побутування і вживання. Наприклад, «спадати (спасти) на згадку», гадку, пам'ять» і т. ін. Пор.: спадати на думку. Синонім: влізати в голову. Антонім: випадати з думки. На наш погляд, систмні зв'язки фразеології в словнику розроблені досить грунтовно і по-науковому.

Широко й багато подається до Словника ілюстративна частина. Для цього укладачі використали матеріали словникової картотеки Інституту мовознавства, вибрали

звідти приклади з авторитетних джерел — з фольклорних записів, творів художньої літератури, публіцистики, науково-популярних праць, перекладних творів, з газет, журналів тощо. Ілюстрації засвідчують широкий діапазон уживання фразеологізмів у різних мовних стилях і сферах, причому приклади наводяться до всіх значень омонімічних фразеологізмів, а також до різних відтінків значень тієї самої ФО. Цитати-ілюстрації, як правило, розміщуються в хронологічному порядку, що підтверджує і давність походження ФО, характеризує її розвиток у діахронічному плані, й одночасно показує активність вживання протягом історичного розвитку нової української літературної мови. Таким зразком можна навести приклади до словникової статті «правлять» — «показати, де козам роги правлять»: спочатку йде ілюстрація з творів Квітки-Основ'яненка, далі Нечуя-Левицького, а потім — Михайла Стельмаха. Проте, на жаль, не скрізь вдалося дотриматися такого принципу. Певно, це залежало від кількості ілюстрацій до кожного фразеологізму у матеріалах словникової картотеки.

У вступі до Словника співавтори пояснюють, що відбір ФО і відмежування їх від подібних до них словосполучень із обмеженою валентністю компонентів та деяких фразеологізованих сполучень слів з відсутньою образністю, завдали чимало клопоту укладачам Словника. Справді, це дуже копітка робота, адже досі немає ще чіткого визначення самої ФО. Одні мовознавці розуміють фразеологізм як широке поняття, залучаючи до складу фразеології і народні порівняння і прислів'я та приказки, і термінологічні вислови, інші надто звужують його, вважаючи ФО лише образні словосполучення, або ідіоми.

До складу всього фразеологічного запасу входять справді різні одиниці — і ідіоми, і народні порівняння, і крилаті вислови, і деякі професійні вислови та термінологічні словосполучення. Але якщо брати до уваги різні критерії щодо визначення ФО, то саме поняття звужується, коли ж ураховувати менше диференційних ознак чи лише одну важливу прикмету, то воно надзвичайно розширюється. Укладачі словника цілком слушно обмежили реєстр тільки фразеологізованими словосполученнями метафоричного, образного характеру. Адже народні порівняння, прислів'я та приказки досліджуються фольклористами і більш-менш вивчені та зібрані, термінологічні та професійні вислови заносяться до термінологічних словників, які впорядковуються спеціалістами разом із мовознавцями. Отже, співавтори перебороли ще одну проблему, обмеживши поняття фразеологізму й уточнивши саму дефініцію.

Якби упорядникам словника ФО випала б нагода перевидавати фразеологічний словник української мови, то ми б порадили їм розширити приклади-ілюстрації з творів призабутих та реабілітованих письменників, а також художніх творів діаспори, вилучити їх із сумнівних джерел застарілої політичної та філософської літератури. Засмутив рецензентів також недогляд друкарні, яка допустила брак на сторінках другої книги (сс. 880-881, 884-885, 888-889, 892-893), що їх не можна читати. За недолік можна вважати і відсутність літери у реєстрі словника. Протореним шляхом легше буде наступникам поправити деякі неточності й недоробки рецензованого словника. А взагалі-то перша ластівочка — новий «Фразеологічний словник української мови» — чимала перемога й велике досягнення української лексикографії та працівників Інституту української мови АН України.

Ольга ПАЗЯК

Київ



НАМ ПИШУТЬ

УРОКИ ГАЛИНИ МАЗЕПИ

Галина Мазепа народилася 9 лютого 1910 року, в Петербурзі, а років через п'ять батьки переїхали до Катеринослава.

За української влади в місті відкрилася перша українська гімназія (річ для Катеринослава нечувана!). Галину віддали до цієї гімназії її національно свідомі батьки. Прийняли Галину одразу, бо «фребелічки» і мама добре навчили її азбуки (перша українська гімназія відкрилася в Катеринославі у вересні 1917-го).

Як пізніше згадувала Галина, якось у місті з'явилися «чорношличники». Цупка дитяча пам'ять зберегла, що всі вони були в чорному — шапках з шликами, кіннотники гарцювали на чорних конях. Влада мінялася не раз. На возах від гармат проїжджали вояки Махна. Потім ще хтось, і ще. То було зовнішнє життя, в якому брав участь і її батько, один з лідерів Української соціал-демократичної робітничої партії Ісаак Мазепа (1884—1952). 1917 року він став земським діячем на Катеринославщині. В 1919 р. його обирають членом Трудового Конгресу і секретарем ЦК УСДРП. Від квітня 1919-го — міністр внутрішніх справ, з серпня — на чолі уряду Української Народної Республіки. Як голова уряду деякий час брав участь в Зимовому поході. В травні-червні 1920 р.— міністр земельних справ. З 1920 року — в еміграції: спочатку в Польщі, потім, з 1923 р.— в Чехо-Словаччині, з 1945 р.— в Німеччині. Серед його численних публікацій найбільшу цінність становлять тритомні спогади про події 1917-1921 рр. «Україна в огні і бурі революції».

Для юної Галі тато був не «секретарем ЦК», міністром чи прем'єр-міністром, а просто татом, якого подовгу не було вдома, бо політика цілком поглинала його. Тож вихованням Галі й меншої сестрички Тані (вона помре в Чехії від запалення легенів) займалася здебільшого мама.

З виданої на Заході «Енциклопедії українознавства» читаємо: «Сингалевич-Мазепа Наталія (1882-1945) — громадська діячка і лікар-бактеріолог, родом з Кам'янця-Подільського, дружина Ісаака Мазепи. За студентських часів активний член Петербурзької групи РУП — УСДРП; як бактеріолог працювала в Катеринославі, на Волині і (з 1923 р.) у Празі. Праці у чеських фахових журналах, українською мовою підручник соціальної гігієни».

У Катеринославі молодий учитель малювання Микола Погрібняк запропонував матері навчати Галину малярства. Його знали як ілюстратора творів А. Кащенка, і перший том «Словника української мови» Дмитра Яворницького вийшов 1920 року з обкладинкою М. Погрібняка. Учень Опанаса Сластіона, випускник Миргородської художньо-про-

мислової школи Микола Погрібняк показував дівчинці як малювати пейзажі, народні узори.

У тата в кабінеті ставили на стіл склянку гарячого чаю для професора, пригадує Галина Мазепа події 75-річної давнини. А ще на тому ж столі стояли склянки з водою і пензлями, були розкладені акварелі. Погрібняк малював краєвид з хаткою під солом'яною стріхою, з садком, повним соняшників і мальв. Його учениця розглядала пейзаж. Вчитель пив чай. Якось перед Великоднем, завітавши до них на Басейну, Погрібняк замовив на кухні кілька варених яєць. Приніс свічку і декілька пляшечок різних кольорів. На крашанці він малював воском зі свічки малюнок, вмокав у якусь фарбу, а потім в іншу і виходила прегарна писаночка. Галя і собі зробила воском малюнок.

На зміну українській владі прийшла російська. Тата заарештували, потім випустили. У бактеріологічному інституті, де працювала мама, дали відпустку і сказали щоб виїзджала з дітьми кудись подалі, тут небезпечно. Мама вибрала Феодосію — маловідомі пляжі в Криму. Там вони і жили в хатках біля пляжу. Коли похолодало, а Катеринослав все ще залишався під владою чужинців, мама вирішила їхати до своєї сестри Ліди, чоловік якої був інженером на вугільних шахтах. Там вони перезимували. Можливо, там Галя вперше усвідомила, яке кочове життя судилося доньці українського політичного діяча. А як зійшли сніги, мама з доньками повернулися по Дніпрових кригах до Катеринослава.

Там вони прожили до 1921 року. Восени сильна буря з великим градом повибивала в їхньому будинку всі подвійні вікна. «Як ми проживемо зиму?» — журилася мама. Батько на той час був в еміграції — у Польщі. Він послав наймолодшу мамину сестру Ніну, яка мала великий досвід у військовій розвідці. З чималими перешкодами вона перевела Галину з малою сестрою Тетяною на руках у матері через річку Збруч. Тож з одинадцяти років Галина Мазепа живе в еміграції. А тітка Ніна, яка вмовила маму залишити Катеринослав, повернулася в Україну. Більше вони про неї ніколи нічого не чули.

Спочатку родина жила в місті Каліші біля Лодзя в Польщі, де знаходився табір інтернованих українських вояків. З ними розділяв табірне життя і колишній український прем'єр Ісаак Мазепа з родиною. Там уяву малої Галі полонив своїм мистецтвом незрівняний Василь Авраменко — майстер народного танцю, учень Миколи Садовського (я знав ще одну вихованку Василя Авраменка — професора-хіміка з Дніпропетровська Ніну Мощинську). Народний танець завдяки вченню Авраменка так захопив Галину Мазепу, що вона в багатьох своїх творах зверталася до нього як до засобу вираження характеру народного.

Два роки прожили Мазепи у Львові, де Галина відвідувала дівочу школу й навчалася малюванню в Юрія Магалевського, учня Іллі Рєпіна. Як уже згадувалося, з 1923 року Мазепи оселяються в Празі, де житимуть понад два десятиліття. У Празі була дуже сильна українська колонія, Галина Мазепа вчащає до Української студії пластичного мистецтва, створеної Дмитром Антоновичем. Малярство там викладав Сергій Мако́ (родом з Сибіру), графіку — Роберт Лісовський (уродженець Запоріжжя-Кам'янського), скульптуру — Костянтин Стаховський, перспективу — Володимир Січинський та історію мистецтва — Дмитро Антонович.

Тим часом Галина Мазепа закінчує українську гімназію в Празі та 1929 року вступає до Державної мистецько-промислової школи, де навчання тривало шість років. Вона мріє поїхати до Парижу, але на це були потрібні гроші. Художниця ілюструє празькі гумористичні журнали, робить обкладинки для низки жіночих тижневиків з кольоровими обкладинками. Так їй вдається 1933 року вперше відвідати на кілька місяців Париж. Вона бере участь у великих збірних виставках українського мистецтва в Берліні й Празі 1933 та у Львові 1936 року. Масовими тиражами друкуються її праці.

«Без жодної зневаги чи знецінення,— зазначає мистецтвознавець Богдан Певний,— можна сказати, що у тридцятих роках Галина Мазепа робила те, на чому основують свою творчість сьогодні Андрій Антонюк, Феодосій Гуменюк, Володимир Пасивенко та інші».

1939 року в Празі Галина одружилася з інженером Володимиром Ковалем. В них народилося доє синів — Володимир і Юрій.

Гостем їхньої господи був талановитий український маляр Микола Бутович. Дослідники звертають увагу на багато спільного у їхній творчості. Бутовичеві належить альбом дереворитів «Українські духи», що вийшов 1924 року в Лейпцигу. Митець звернувся до персонажів українських народних вірувань — відьом, чугайстрів, домовиків тощо. І Галина Мазепа на початку 30-х років видала серію кольорових листівок з образами української міфології.

У воєнні роки життя в Празі було відносно спокійним. Бомбардувальники не зачіпали чеську столицю. Але 14 лютого 1945 року сталася трагедія в житті Галини Мазепи-Коваль і її чоловіка Володимира. Ось як описує сама художниця цю трагедію в листі до мене восени минулого року: «Мама померла в Чехії в 1945 році, коли американці напали на Прагу. Її знайшли з обома нашими хлопчиками в кратері від бомби. Загубивши дітей, ми, чоловік Володимир Коваль і я, виїхали з Чехії з останніми українцями».

По війні вони жили в Німеччині та Парижі, доїхали до Південної Америки з ще одним сином Богданом. У Венесуелі, де вони живуть з 1948 року, в них народився син Іван. У подружжя Ковалів шестеро онуків, з них двоє — архітектори (дався взнаки бабусин потяг до творчості).

Важко перелічити зроблене Галиною Мазепою для розвитку українського національного мистецтва на чужині. Передусім, її знають як ілюстратора книжок, головним чином, дитячих. Їй належить серія листівок — «Різдво», «Колядники», «Великдень», проекти костюмів тощо. Окремі цикли складають ілюстрації — картини, виконані гуашшю,— «Байда», «Царівна-жаба», «Івасик-Телесик» та до творів Тараса Шевченка — «Катерина», «Русалка», «Утоплена», «Тополя» тощо. Для творів нашої землячки характерні легкість рисунка, лаконічність вислову, а в композиції — поєднання модерного мистецтва з традиціями українського візантизму. Високо оцінював творчість художниці і нині покійний митець і мистецтвознавець Святослав Гординський. Його статтю «Мистецтво Галини Мазепи» передрукував у січневому числі за 1991 рік львівський часопис «Дзвін». Цією ж статею супроводжується виданий 1982 року Українським вільним університетом альбом-монографія про творчість Галини Мазепи. 1983 року відбулася ретроспективна виставка її праць в Українському інституті Америки в Нью-Йорку в присутності художниці, яка ставила автографи на монографіях для відвідувачів. А починалася її тріумфальна хода в мистецтві з татового кабінету на вулиці Басейній в Катеринославі, де вона під наглядом Миколи Погрібняка робила свої перші малюнки аквареллю.

Микола ЧАБАН

Дніпропетровськ



ХРОНІКА

ВСЕУКРАЇНСЬКА НАУКОВА ШЕВЧЕНКІВСЬКА КОНФЕРЕНЦІЯ

9—11 березня 1994 року у Луганську відбулася XXXI наукова шевченківська конференція, скликана Інститутом літератури ім. Т. Г. Шевченка АН України спільно з Луганським державним педагогічним інститутом ім. Т. Г. Шевченка. У ній взяли участь науковці з усіх регіонів України.

Вступним словом конференцію відкрив ректор Луганського державного педінституту А. О. Климов.

На пленарному засіданні із доповіддю «Вивчення Т. Шевченка в сучасному світі (у зв'язку зі створенням Шевченківської енциклопедії)» виступив зав. відділом шевченкознавства Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН України, доктор філологічних наук В. С. Бородін, який порушив питання про природу й закономірності творчого процесу поета, його зв'язок з усною народною поетичною творчістю. Звернено увагу на суб'єктивно-експресивний та аналітичний типи художньо-поетичного мислення Шевченка, діалектичну єдність змісту та форми його творчості, визначено основні наукові засади майбутньої шевченківської енциклопедії.

У програму засідання були включені доповіді «Взаємини Т. Г. Шевченка і В. І. Даля через дослідження галереї спільних знайомих» кандидата медичних наук, голови Шевченківського комітету, заступника голови обласної адміністрації Ю. О. Єненка; «Шевченкознавчі розвідки Сергія Єфремова» доцента Тарен Н. Є., «Богдан Лепкий про національну концепцію історії України у творчості Т. Шевченка» почесного голови «Просвіти» Луганської області Б. В. Пастуха.

На конференції працювало 5 секцій, окремо було виділено фольклорну. Тут з доповіддю «Зв'язки Т. Шевченка з білоруською народнопісенною творчістю» виступив П. П. Охріменко (Суми).

В. О. Кравченко (Запоріжжя) у своїй доповіді «Рух сюжету і конфлікту в баладах Т. Шевченка» зазначив, що Великий Кобзар звернувся до жанру балади як поет, що глибоко розумів поезію свого народу. П. О. Будівський у повідомленні «Народнопісенні мотиви поеми Т. Шевченка «Катерина» зазначив, що Т. Шевченко вже на початку своєї творчості вважав, що література може успішно розвиватися тільки тоді, коли спирається на усну народну поетичну творчість.

У виступі О. О. Ішпулатової «Балади Т. Г. Шевченка» висвітлювався тісний зв'язок творчості Кобзаря, зокрема балад, із українським фольклором.

У повідомленні О. А. Тарнопольської-Тертичної розкриваються фольклорні джерела баладної творчості Т. Шевченка і С. Руданського.

Т. П. Шестопалова висвітила фольклорні мотиви драматичної поеми П. Тичини «Шевченко й Чернишевський».

Після секційної роботи відбувся концерт. Звучали пісні на слова Т. Шевченка «Зоре моя, вечірняя», «Реве та стогне Дніпр широкий», «Садок вишневий коло хати», українські народні пісні «Бодай ся когут знудив», «Наливайте, браття», «Ти до мене не ходи», «Кину кужіль на полицю», виконувались народні хореографічні картинки «Калинонька», «Три криниці» та ін.

В обласній українській гімназії з нагоди 180-річчя від дня народження Великого Кобзаря, учасники наукової конференції посадили дуб Тараса Шевченка.

Петро БУДІВСЬКИЙ

Луганськ

На Косівщині запроваджено мистецьку премію імені Юрія Шкрібляка — основоположника народної гуцульської різьби. Лауреатом почесної нагороди став ветеран освітянської ниви, член Спілки художників України, вчений-мистецтвознавець та популяризатор гуцульського мистецтва Олексій Соломченко. Він належить до тих діячів, які своєю творчою працею на терені української культури зробили значний внесок у духовну скарбницю свого народу.

За піввікову науково-пошукову та педагогічну діяльність Олексій Григорович опублікував понад 900 наукових праць, зокрема монографічні дослідження, брошури, статті, учбові програми тощо. Вони охоплюють низку важливих проблем, пов'язаних з історією культури Гуцульщини, відродження та збереження її духовних цінностей. Його талант як мистецтвознавця також розкрився на сторінках наших популярно-освітніх та наукових журналів: «Дзвін», «Народна творчість та етнографія», «Україна», «Образотворче мистецтво», «Наука і суспільство», в зарубіжних — «Життя і слово», «Ми і світ» (Торонто, Канада).

Маючи тонке естетичне чуття і великий мистецтвознавчий досвід, щоб розібратися у чисельних підробках творів народного мистецтва, дослідник повсякчас застерігав від несмаку і космополітизму, що їх вносили «випадкові люди», роз'яснював через пресу, на студентських лекціях, художніх радах регіональної Спілки художників України шкідливість впливу псевдомистецтва народним традиціям цього краю. І навпаки, з особливою майстерністю і хистом вченого намагався якнайширше донести до людей скарби народної культури, розкрити значимість збереження їхніх національно-художніх ознак, пробудити і привернути увагу громадськості до яскравих, самобутніх народних талантів — кращих представників в історії художнього процесу Гуцульщини. Це засвідчують ряд його публікацій, що з'явилися в 60—80 роках, наприклад, «Глиняні книги» (Жовтень, № 2, 1969), «Юрій Шкрібляк» (Народна творчість та етнографія», № 5, 1984), «З приводу художнього випалювання» (Народна творчість та етнографія, № 2, 1959), «Молодість давнього мистецтва» (Україна, № 2, 1983), «Сучасні художні промисли Прикарпаття» (К., 1979) тощо. Глибока обізнаність Олексія Соломченка з життям і творчістю видатних майстрів, безпосереднє спілкування з ними та можливість реально вивчати історико-етнографічні джерела їхньої духовності, забезпечили неабиякий успіх і наукову цінність мистецтвознавчої спадщини в цілому, без якої не обійдуться ні сьогоднішні, ні майбутні дослідники.

Ще одним вагомим внеском косівського мистецтвознавця, є його робота по складанню словника-довідника про митців гуцульського краю, який вже нараховує 3000 імен. Працюючи далі над його укладанням Олексій Григорович визбирує ці імена звідусіль — від майже нерозбірливих підписів на виробах, іконах, деталях архітектури — до відомих авторських і письмових джерел. Чимало його статей-довідок були опубліковані в кількох номерах «Жовтня» в 1971 році та подані до видавництва для Української енциклопедії.

Наслідком наукового дослідження культури Гуцульщини була поява його монографічних праць «Гуцульське народне мистецтво та його майстри» (К., 1959) і «Народні таланти Прикарпаття» (К., 1969). В останній Олексій Соломченко подає найважливіші біографічні дані про митців, описує середовище традиційного народного побуту, де сформувалися творчі особистості різьбярів, гончарів, ткачів, мосяжників, підкреслює художньо-стильові ознаки центрів, що історично склалися в самобутні мистецькі школи.

Винятково важливим творчим здобутком відомого мистецтвознавця є книга-альбом «Карпатські писанки», яку друкує видавництво «Карпати» в Ужгороді. Величезний естетичний скарб духовної культури українського народу, зібраний упродовж 40 років, нарешті, перестав лежати «мертвим вантажем». Як вчений і дослідник Олексій Григорович ніколи не залишав цієї теми, а навпаки, удосконалював її навіть у найскладніші часи тоталітарного режиму, сподівався і вірив у торжество істини, любові й краси писанкової народної мудрості. В книзі подано сімнадцять розділів, з яких читач ознайомиться з історією виникнення крашанки, писанки, з обрядами, звичаями та символікою пов'язаною з яйцем, писанками, дізнається про легенди, повір'я, що здавна існували у багатьох народів світу. Автор грунтовно характеризує художньо-стильові ознаки писанкового розпису в традиційних осередках та етнографічних регіонах Гуцульщини, Буковини, Покуття, Бойківщини, Лемківщини, Закарпаття. Окремий розділ монографії присвячений писанкарству українців Східної Словаччини (Пряшівщини). Історико-документальною частиною праці є поіменний словник майстрів писанкового розпису згадуваних регіонів, в якому представлено 730 прізвищ народних майстрів. Важливою частиною цієї книги є кольорові та чорно-білі ілюстрації писанок, яких понад 900.

Дане видання розраховане для навчальних закладів, наукових інститутів, шанувальників народної творчості, широкого кола громадськості.

Наші уявлення про значення творчості Олексія Соломченка для культури Гуцульщини були б не повними, якщо оминути педагогічну та громадську діяльність. Потрібно згадати про учбові програми, підготовлені ним для середніх художніх закладів України, зокрема «Народні художні промисли» (М., 1979). Він є фундатором унікального збірника зразків гуцульського мистецтва, на базі якого було створено музей при Косівському училищі прикладного та декоративного мистецтва, де і понині відомий дослідник продовжує плекати і вивчати витоки нашої духовності. Як член регіональної Спілки художників України Олексій Соломченко чимало зусиль доклав для організації музею архітектури та побуту, а також музею народного мистецтва Гуцульщини у Косові.

В 1964 році був членом Міжнародного Конгресу антропологічних і етнографічних наук, який відбувся в Санкт-Петербурзі.

Його добре знає і шанує мистецький світ як дослідника, мистецтвознавця і педагога, який своєю працею зробив величезний внесок у розвиток та збагачення української культури.

Олег СЛОБОДЯН

Косів

БАНДУРИСТ АНДРІЙ БОБИР



Любов до пісні, до музики проніс через все своє життя народний артист України Андрій Матвійович Бобир. Сам він — із козацького роду. В сім'ї ходили перекази про прадіда-січовика, який у сто з гаком років ще співав, граючи на кобзі. Звуки бандури почув Андрій в дитинстві від заїжджого кобзаря, це вразило його до глибини душі. Бандуру мав і учитель з їхнього села, отже була можливість навчатися грі на улюбленому інструменті. Незабаром Андрій і сам придбав кобзу, з якою не розлучався ні на день.

Після закінчення семирічної школи в Яготині Андрій Бобир вступив до київського музично-театрального технікуму. Потім — навчання в київській консерваторії на диригентсько-хоровому відділі і паралельно робота в ансамблі бандуристів українського радіо. Диплом диригента-хормейстера не встиг захистити — почалася війна. Льотчик-винищувач, старший лейтенант Андрій Бобир пройшов через всі тяжкі випробування Великої Вітчизняної і закінчив її штурмом Берліна. Чотири важкі воєнні роки він не полишав ні штурвала, ні бандури, яку возив за собою у крилі літака. Під час короткого відпочинку між боями співав та грав на бандурі улюблених українських пісень своїм побратимам.

Після війни А. Бобир склав випускний іспит у консерваторії, а згодом закінчив аспірантуру за фахом — симфонічне диригування. Вимальовувалася чудова перспектива, було чимало пропозицій (запрошували співаком-солістом, хормейстером до Київського театру опери та балету). Та любов до народної музики все ж перемогла. Весь талант, уміння і майстерність віддає А. Бобир вихованню молодих бандуристів у київській консерваторії та популяризації української пісні на республіканському радіо, де керує ансамблем бандуристів. Популярність цього ансамблю у 50—60 роках була величезна, в ефірі майже щодня звучала українська народна пісня у супроводі бандури, обробки та інструментовки яких здійснював сам А. Бобир. То була титанічна праця у справі пропаганди мистецтва бандури, адже на той час не було друкованих нот для бандури. Мало було фахівців, обізнаних із бандурною справою. А. Бобир майже самотужки пробивав шлях бандурі у професійне мистецтво. Досвідчений диригент, видатний знавець кобзарської справи, талановитий і неповторний виконавець та інтерпретатор українських народних пісень і дум, він залишив виразний слід у розвитку українського кобзарства.

Наслідки його багатогранної діяльності позначилися в активізації роботи класів бандури у консерваторіях, музичних училищах, у створенні професійних та аматорських капел і ансамблів бандуристів. Завдяки зусиллям А. Бобиря з'являються перші друковані ноти для бандури (перекладі, обробки, музичні композиції). Мені пощастило протягом п'яти років навчатися у класі знаменитого маестро. Зовні спокійний, врівноважений, у розмові — жодного зайвого слова, він перевтілювався, коли брав у руки бандуру. Тоді урок перетворювався на справжнє свято. А. Бобир міг грати годину, півтори, демонструючи віртуозну техніку гри.

Особливо вражало його вміння імпровізувати. Рівних йому у цій частині музикування серед нашого брата-бандуриста не було, та й тепер немає.

Андрій Бобир належить до числа талантів, які народжуються, може, раз на сто років. У нього було все: високий зріст, постава козарлюги, чудовий голос (драматичний тенор повного діапазону з оригінальним, суто кобзарським тембральним забарвленням), досконале володіння технікою гри на бандурі, хист хормейстра, диригента-симфоніста, викладача, прекрасного знавця народної творчості, історії України. Погодь-

теся, було що запозичити у такої неординарної особи. І нам, його учням, щиро заздрили ті, хто не мав можливості спілкування з цією людиною-легендою. Вже в його сорок років популярність А. Бобиря була величезною не тільки в Україні, а й далеко за її межами. Українське радіо розносило по всьому світові українську пісню у виконанні бандуристів, якими керував А. Бобир. Вдячні шанувальники відгукнулися сотнями листів з багатьох країн світу (писали українці з Австралії, Америки, Канади, Англії, Німеччини, Франції, Бельгії), дякували за чудове виконання, просили і далі продовжувати пропаганду української народної пісні.

Але в ті часи не судилося. Бандуристи й раніше були під пильним «недремним» оком, а така постать, як А. Бобир, та ще в часи брежневщини і поготів. Були і «бесіди» в компетентних органах, і обшуки, коли в його квартирі перевернули все догори ногами, шукаючи ворожі листи і заборонену літературу, всякий інший компромат. З фонду радіо раптово зникали його унікальні записи старовинних дум та історичних пісень. Керівництво радіокомітету, налякане популярністю ансамблю бандуристів, робить реорганізацію: ліквідує колектив бандуристів, натомість створює оркестр народних інструментів (інструментальна музика без слів більш безпечна, та й форма «народні інструменти» може бути певною ширмою).

У той же час, в середині 60-х, починається зовні не дуже помітний тиск і на А. Бобиря як викладача. Керівництво консерваторії і кафедра так званих народних інструментів (баян, домра, балалайка, гітара) створили всі умови, за яких найавторитетніший маестро змушений залишити улюблену справу, якій віддав понад тридцять років, так і не дочекавшись посади доцента. Зате номенклатурні партділки досить швидко стали професорами цієї ж кафедри. Важкі часи довелося пережити Андрію Матвійовичу. Та гордий і незалежний, він нікому і ніколи не скаржився на долю, не ходив по кабінетах начальства, мужньо і стійко утверджував свою громадянську позицію. Великий патріот України, невтомний пропагандист кобзарського мистецтва, кращих зразків української класичної музики, він жив духовним світом Т. Шевченка, Лесі Українки, І. Франка, М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка, Я. Степового, В. Косенка, С. Людкевича. За умов широкої пропаганди «масової культури», цензури, шаленого тиску на все українське А. Бобир вистояв як громадянин, як музикант, як патріот.

Важливе місце у творчому житті А. Бобиря посідала концертна діяльність. Понад шістдесят років віддав цій справі видатний співак-бандурист, для нього то було натхнення, основне в його житті. Він всього себе віддавав улюбленій справі. Співав і грав на кобзі скрізь, де його запрошували: від сцени оперного театру, філармонії до сільського клубу. В оточенні визначних майстрів мистецтв і в гурті кобзарів-аматорів старшого покоління. Останніх, до речі, завжди підтримував, піклувався про їх нелегке життя, згуртував у кобзарську секцію при музичному товаристві, сприяв налагодженню їх концертної діяльності.

Вихідні дні, як правило, проводив у гурті кобзарів-однодумців, любив подорожувати з ними од села, до села. «Оце був з хлопцями у Переяслав-Хмельницькому і в Богуславі. І ти знаєш, Миколо, люди слухають, запрошують ще і ще. Не вмирає наша кобзарська справа попри всі життєві складнощі та інтенсивну «цивілізацію». Розповідав Андрій Матвійович про своїх побратимів з великою любов'ю, а хлопцям тим по сімдесят чи й по вісімдесят з гаком (Г. Ткаченко, С. Гнилоквас, Ф. Жарко, П. Чемерський).

У 1987 році здійснилася заповітна мрія А. Бобиря, коли за його активною участю було започатковано фестиваль «Вересаєве свято» у селі Сокиринцях Чернігівської області. Міністерство культури України затвердило цей захід як традиційний і проводиться він на батьківщині О. Вересая раз на три роки. Понад 600 бандуристів (найкращі капели, ансамблі, окремі виконавці) вже приїздили вшанувати пам'ять славетного кобзаря.

А одним із найяскравіших номерів урочистого концерту біля пам'ятника О. Вересаю були спів та гра на бандурі Андрія Бобиря.

Пішов з життя великий патріот України. Лишилася його справа — свята і невмируща.

Київ *Микола ГВОЗДЬ*

ПАМ'ЯТІ ДОСЛІДНИКА ФОЛЬКЛОРУ ОЛЕКСАНДРА ПРАВДЮКА

Пішов з життя видатний український вчений-фольклорист, збирач та пропагандист фольклору, доктор мистецтвознавства, провідний науковий співробітник-консультант Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, член Вчених рад по захисту кандидатських та докторських дисертацій Олександр Андрійович Правдюк. Незадовго до смерті він склав бібліографію власних наукових праць, додавши до неї автобіографію, прорецензовану доктором мистецтвознавства М. П. Загайкевич, з якої і беремо деякі біографічні відомості про незабутнього Олександра Андрійовича.

Народився він у м. Вінниці 25 листопада 1926 р. Перші дитячі спогади пов'язані з Браїловим, куди виселили матір майбутнього вченого Анастасію Єфремівну після арешту батька Андрія Григоровича за сфабрикованим доносом та звинуваченням у неблагонадійності. Все життя Анастасія Єфремівна захоплювалась мистецтвом, знала чимало арій з опер та народних пісень. Деякі з них син пізніше опублікував у книгах «Народні пісні на слова Т. Г. Шевченка» (1961 р.), «Ладові основи української народної музики» (1961 р.), «Міжнаціональні зв'язки в музичному фольклорі» (1985 р.).

Через переслідування репресованого Андрія Правдюка родина часто переїздила: з Харкова у Переїзне, Ворошиловськ, Кадіївку, Северодонецьк, опинившись, нарешті, у Вінниці. З раннього дитинства мати намагалась прилучити сина до музики, навчаючи грі на фортепіано та скрипці. Але через брак добрих інструментів та досвідчених вчителів основною пристрастю малого Олександра стало малювання, він мріяв стати художником і, можливо, став би ним, якби не війна. Хлопець копіював твори Шевченка, ілюстрації до творів Лермонтова, картини Рєпіна, малював портрети родичів та знайомих.

У роки окупації сім'я переїхала з вул. Свердлова на вул. Первомайську, де в домі вперше з'явилося піаніно. Під наглядом доброго вчителя Володимира Дмитровича Олександр Правдюк серйозно опановував світову класику.

У сімнадцять років (1926 рік підлягав мобілізації), у останній рік війни, Олександр Правдюк був призваний до армії. Закінчивши курси підготовки у м. Коростені, юнак потрапив на фронт у січні 1945 року. 14 січня під час атаки командира і навідника кулеметної обслуги, яка підтримувала просування піхоти вперед, Олександра Правдюка було тричі поранено — в ногу, ліву руку та голову. Після третього поранення, спираючись на карабін, він доплентався до санроти, а далі на підводах доїхав до Брестського госпіталя. Пізніше у Саратові його тричі оперували і в червні комісували як інваліда другої групи.

Після повернення у Вінницю Олександр Правдюк поринув у музику, сидів біля фортепіано 12—14 годин на добу. Кар'єра художника для юнака з ушкодженим оком була закінчена. Після опанування програми середньої загальноосвітньої школи та



О. Правдюк. Фото, 1990.

музичної по класах скрипки та фортепіано Олександр Правдюк поїхав поступати у Львівську консерваторію. Незважаючи на чотирирічну прогалину у музичній освіті (музичне училище), він вступив до консерваторії у клас Стеценка Вадима Кириловича. Скрипка давалася дуже важко 21-річному юнакові, але завдяки винятковій наполегливості він закінчив консерваторію і одержав диплом викладача.

Десь на III—IV курсі з'явився інтерес до фольклору. На заняттях Студентського наукового товариства зацікавили теоретичні роботи з фольклористики М. Лисенка, П. Сокальського, О. Сєрова, Ф. Колесси, К. Квітки, які старанно конспектувались у бібліотеці М. В. Стефаника. Не випадково після закінчення консерваторії скрипалеві була надана рекомендація в аспірантуру за підписом тодішнього проректора Львівської консерваторії Арсенія Миколайовича Котляревського. Вступні іспити з спеціальності склав блискуче. Автореферат мав назву «Російсько-українські зв'язки в піснях про визвольну війну 1648—1654 рр.». Місце в аспірантуру було одне, і претендентом на нього був спеціаліст, який мав тоді значний експедиційний досвід, чимало власноручно записаних пісень. Коли обидва претенденти набрали однакову кількість балів, дирекція ІМФЕ АН УРСР підняла клопотання перед Президією про зарахування в аспірантуру обох вступників.

В аспірантські роки Олександр Правдюк поринув у експедиційну роботу. У с. Воронькові записав пісню «Ой глянь, мати, та на мій п-сад», яка була надрукована у книзі «Українське народне багатоголосся» (1963 р.), увійшла до репертуару Українсь-

кого народного хору ім. Г. Верьовки, використана Є. Станковичем у його Другій симфонії. Через 20 років записувач повернувся до цієї пісні, зустрівся з виконавицями, вже похилого віку, і під враженням від почутого написав статтю «Музичний фольклор і науково-технічна революція» (НТЕ, 1977, № 6).

Для експедицій 50—60-х років у Інституті мистецтвознавства, фольклору та етнографії використовувалась спеціально обладнана машина: два стаціонарних магнітофони, стіл посередині, по бокам лавки для сидіння під час переїздів з одного населеного пункту в інший. Виведені назовні рупори давали можливість транслювати записані пісні, заохочуючи виконавців до співу. Експедиції відзначались великою результативністю, їх матеріали йшли, як правило, у друк, а розшифровки здавались у рукописні фонди. Переважно на еспедиційних матеріалах грунтувались збірники «Народні пісні на слова Тараса Шевченка» (1961 р., упор. О. Правдюк), «Український народний романс» (1962 р., упор. Л. Ященко), «Закарпатські народні пісні» (1963 р., упор. З. Василенко), «Буковинські народні пісні» (1963 р., упор. І. Ляшенко), «Українське народне багатоголосся» (1963 р., колективне упорядкування).

Кандидатська дисертація «Ладові основи української народної музики» була написана вчасно і рекомендована до захисту, який відбувся у січні 1961 р. у Київській консерваторії. Після закінчення аспірантури Олександр Андрійович був зарахований на роботу до інституту молодшим науковим співробітником. На статтю «Ладова змінність в українській народній музиці» був надісланий відгук С. Людкевича, в якому автор зазначає, що це перша серйозна спроба підійти до питання ладотональних ознак та особливостей української народнопісенної мелодики.

1983 року О. А. Правдюк захистив докторську дисертацію на тему «Українська музична фольклористика (основні етапи розвитку та проблематика)», опонентами були І. Земцовський, Ф. Кароматов, І. Березовський.

Щасливо склалося особисте життя Олександра Андрійовича. Його дружина Озерова Олена Костянтинівна тридцять років була вірною хранителькою сімейного вогнища. Його дочка Оксана подарувала дідусеві двох онуків — Марусю та Андрійка та незабаром поховала батька. Але лишилися його учні, які закінчували у Олександра Андрійовича аспірантуру, однодумці та послідовники, а найголовніше — його книжки та інші друковані праці — безсмертний пам'ятник науковцю.

Бібліографія наукових та науково-популяризаторських праць О. А. Правдюка налічує більш як півтори сотні позицій. Перші публікації з'являться в аспірантські роки, переважно у журналі «Народна творчість та етнографія». Вже тоді вчений продемонстрував широке коло зацікавлень у галузі музичного фольклору. Це і огляд фольклористичних праць М. В. Лисенка («Радянська культура», 5.XII.1955), побутування української пісні в Словаччині (НТЕ, 1959, № 1; Дружно вперед, 1960, № 1), образи природи в українській музиці (Мистецтво, 1958, № 1), експедиційний досвід записувача (Україна, 1957, № 1) та інші. Ряд журнальних публікацій передував появі історичних масштабних праць. Це перш за все збірник «Народні пісні на сл. Тараса Шевченка» (Вид-во АН УРСР, 1961), якому передували статті «Нові записи народних пісень на слова Т. Шевченка (НТЕ, 1959, № 4), «Народні пісні на слова Шевченка» (НТЕ, 1960, № 1), «Кобзар» Шевченка в музичному побуті села» (НТЕ, 1961, № 1) та ін. Збірник викликав широке зацікавлення шанувальників української пісні та наукової громадськості.

Були опубліковані відгуки Платона Майбороди, Миколи Щоголя, Ярослави Поповської.

Продовжуючи публікувати окремі статті та дослідження про Великого Кобзаря, О. А. Правдюк став з часом співупорядником нового збірника, присвяченого Шевченкові «Шевченко і народ». Легенди, перекази, пісні та інші твори про великого Кобзаря» (Упорядники М. Грінченко, П. Гончаренко, Д. Кушнаренко, М. Родіна, О. Правдюк. Вид-во АН УРСР, 1963). Взагалі музична шевченкеніана займає провідне місце у наукових зацікавленнях протягом всього життя вченого: час від часу друкуються статті з цієї тематики, у видавництві «Музична Україна» у 1981, 1984, 1989, 1994 роках виходить чотири видання збірника «Плавай, плавай, лебедонько. Народні пісні на слова Т. Шевченка».

Ряд статей було присвячено дисертаційній темі: «Ладова змінність в українській народній музиці», «З історії вивчення ладових особливостей української народної музики» (НТЕ, 1958, № 1), «Про хроматизм в українській народній мелодиці» (НТЕ, 1959, № 2). З часом дисертаційне дослідження було опубліковане у вигляді монографії «Ладові основи української народної музики» (Вид-во АН УРСР, 1961), яка стала помітним внеском у вітчизняну науку.

Ще однією провідною темою у наукових зацікавленнях О. Правдюка стало дослідження вшанування та пропаганди кобзарського мистецтва. Цій темі присвячені численні статті тапублікації, виступи на нарадах та конференціях, монографічні видання. Назвемо лише найбільш вагомі з них. Це статті «Кобзар Євген Адамцевич» (НТЕ, 1968, № 5; 1969, № 2) та монографія «Роменський кобзар Євген Адамцевич» (К.: Музична Україна, 1971), стаття «Кобзарське мистецтво О. Вересая та розвиток музичної фольклористики» (НТЕ, 1978, № 6), співупорядкування видання «Українські кобзарі, бандуристи, лірники».

Серед виконаних О. Правдюком планових тем Інституту фундаментальні збірники серії «Українська народна творчість» у співавторстві «Весілля. У двох книгах». (К.: Наукова думка, 1970) та «Рекрутські та солдатські пісні» (К.: Наукова думка, 1974). До обох збірників написані передмови з музичного матеріалу й зроблені численні записи пісень та обрядів.

Підсумком багаторічної праці у фольклористичній науці, накопичених енциклопедичних знань стала фундаментальна монографія «Українська музична фольклористика» (К.: Наукова думка, 1978). Невдовзі після видання ця книга стала біліографічною рідкістю через величезний попит та зацікавлення наукової громадськості не тільки України, але й світу. Появі цієї книги

передувала напружена робота вченого, публікація серії статей, зокрема у журналі «Народна творчість та етнографія»: «Українська музична фольклористика як наука» (1973, № 1), «Українська музична фольклористика в роки Великої Вітчизняної війни» (1975, № 1), «Музична фольклористика в умовах науково-технічного прогресу» (1975, № 5). Цілком закономірно, що це видання стало основою його докторської дисертації.

Важко знайти підрозділ музичної фольклористики, який би не був у центрі уваги Олександра Правдюка. Це і питання жанрової інтеграції та дифернціації, питання виконавства, міжнаціональних взаємовпливів, критика та етика вченого, методика записування музичного фольклору. З останнього питання видавництво «Музична Україна» видало у 1981 р. книжку, яка була піддана несправедливій критиці, що боляче образило автора. У фундаментальній монографії «Міжнаціональні зв'язки в музичному фольклорі» (К. : Наукова думка, 1982) було зіставлено сто варіантів родинно-побутової пісні про три горя, три журби, три досади; була зроблена спроба картографування їх типів, простежувалось поширення їх у часі та просторі. У 1991 р. у видавництві «Наукова думка» вийшов збірник «Українські народні пісні (Записи пожовтневого часу)», значною мірою складений з власних записів О. Правдюка. Помітним вкеском у музичну фольклористику слід також вважати збірник «Народні пісні в записах Платона Майбороди» (К. : Музична Україна, 1986).

Останні роки творчого життя вчений займався вивченням та популяризацією стрілецьких пісень. Цій тематиці була присвячена доповідь на європейському симпозіумі «Фольклор і сучасний світ» (1990 р.), публікації «Січові стрільці в піснях і реальній дійсності» (НТЕ, 1991, № 3), добірки стрілецьких пісень (НТЕ, 1992, № 6), «Українські повстанські пісні» (НТЕ, 1992, № 2), «Нові записи повстанських пісень» (НТЕ, 1994, № 1), була підготовлена монографія «Стрілецька пісня»...

Не всім відомо, що Олександр Андрійович Правдюк був також композитором, писав інструментальні твори, пісні на вірші різних поетів, обробляв народні пісні. Ця скромна, надзвичайно людяна людина з опаленим війною характером відзначалася колосальною працездатністю, відданістю науці. Постійно жевріючий творчий вогонь у її душі поєднувався з беззахисною вразливістю. Світла пам'ять про Олександра Андрійовича залишиться у серцях усіх, кому пощастило з ним спілкуватись та працювати.

Людмила ЄФРЕМОВА

Київ

ГРИГОРІЙ АНТОНОВИЧ НУДЬГА

Пішов із життя видатний український фольклорист, літературознавець, педагог Григорій Антонович Нудьга. Народився він 21 січня 1913 року в селі Артюхівці нині Роменського району Сумської області. Закінчив Гадяцький педагогічний технікум (1931), філологічний факультет Київського університету (1938). Працював учителем у рідному селі, науковим співробітником Інституту фольклору Академії наук України, викладачем кафедри історії української літератури в Полтавському педагогічному інституті, завідуючим відділом критики журналу «Жовтень» (нині — «Дзвін»), науковим співробітником Інституту суспільних наук у Львові.

Учасник Другої світової війни. Кандидат філологічних наук. Член Спілки письменників України (1963).

Творчий науковий, та письменницький доробок Григорія Нудьги складають десятки грунтовних монографій, розвідок, сотні статей, нарисів, рецензій. Найголовніші праці: «Українська пісня серед народів світу» (1960), «Пародія в українській літературі» (1961), «Заповіт» Т. Г. Шевченка» (1962), «Листування запорожців із турецьким султаном» (1963), «Терен Масенко» (1965), «Українська балада: З теорії та історії жанру» (1970), «Український поетичний епос. Думи» (1971), «Слово і пісня: Дослідження» (1985), «Українська пісня в світі» (1989), «Республіка Козаків» (1991) та ін.

Григорій Нудьга — упорядник видань фольклору, літературних антологій: «Пісні та романси українських поетів. У 2-х томах» (1956), «Українська народна сатира і гумор» (1959), «Українські пародії» (1963), «Думи», «Баладні пісні» (1969) та ін. Своєю багатолітньою працею на ниві науки, освіти й культури Григорій Нудьга здобув високий авторитет як вчений, письменник, діяч культури. Світла пам'ять про Григорія Антоновича Нудьгу надовго залишиться в серцях його колег, учнів, читачів.

ЗМІСТ ЖУРНАЛУ ЗА 1994 РІК

З ІСТОРІЇ НАУКИ, КУЛЬТУРИ ТА ПОБУТУ

ПАМ'ЯТІ ВЕЛИКОГО КОБЗАРЯ

МИТЕЦЬ І НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ

ПУБЛІКАЦІЇ

НАРИСИ, ЕТЮДИ

СЛОВО МОЛОДОГО ВЧЕНОГО

З ФОНДІВ, КОЛЕКЦІЙ, РІДКІСНИХ ВИДАНЬ

ВАМ, ВЧИТЕЛІ

ЗАБУТІ ІМЕНА

ПАМ'ЯТКИ КУЛЬТУРИ

УКРАЇНСЬКА ДІАСПОРА

ДИСКУСІЇ

ОГЛЯДИ, РЕЦЕНЗІЇ, АНОТАЦІЇ

З НАШОЇ ПОШТИ

ХРОНІКА

Єфремова Людмила, Шекіта Людмила. Нарада фольклористів-музикознавців, № 2—3, с. 86.
Єфремова Людмила. Пам'яті дослідника фольклору Олександра Правдюка, № 5—6, с. 91.
Карагодін Анатолій, Бакуров Костянтин. Конференція народознавців у Запоріжжі, № 2—3, с. 87.
Кутельмах Корнелій. Інститут народознавства НАН України у 1993 році, № 4, с. 90.
Микитенко Оксана. XXIII міжнародна наукова зустріч славістів у дні Вука, № 1, с. 93.
Охріменко Павло. Вшанування пам'яті Матвія Номиса в Лубнах, № 2—3, с. 84.
Селівачов Михайло. Пам'яті найстарішого кобзаря України Георгія Ткаченка. Репертуар Г. К. Ткаченка, № 2—3, с. 88.
Сікорська Ірина. Талант сина України (Пам'яті І. С. Козловського), № 2—3, с. 89.
Слободян Олег. Лауреат премії Юрія Шкрібляка, № 5—6, с. 88.
Супрун Надія. Відзначення роковин Гната Хоткевича, № 1, с. 90.
Сюта Богдан. Інститут МФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України в 1993 році, № 4, с. 86.
Хома Володимир. Хор Осипа Вітошинського, № 2—3, с. 94.
Шекіта Людмила, Єфремова Людмила. Нарада фольклористів-музикознавців, № 2—3, с. 86.

НЕКРОЛОГИ

Григорій Антонович Нудьга, № 5—6, с. 93.
Марія Митрофанівна Шубравська (Олійник), № 4, с. 95.

IN THIS ISSUE

FROM THE HISTORY OF SCIENCE, CULTURE AND EVERYDAY LIFE. *Hnatyuk Vyacheslav.* A Problem of Folk Song Art in Ukrainian Folkloristics of the 19th and Early 20th cent. *Britsyna Olexandra, Havrylyuk Natalya.* Address in Honour of the 75th Anniversary of K. V. Chystov's Birthday. *Chystov Kyrylo.* Post factum. MAN OF ART AND POPULAR ART. *Pashkova Olha.* Works of Olexander Dovzhenko in the Aspect of Ukrainian Culture (On a Centenary of his Birth). *Fedoruk Olexander.* Artbusiness and Folk Art. *Evsyukova Snizhana.* Folklore-Ethnographic Motifs in the Present Ukrainian Gobelin Tapestry. A WORD OF YOUNG RESEARCHER. *Shalak Oksana.* Song Treasures of the Podilian Folklore Collector (Collection of Ukrainian Folk Songs by Andrii Dyminsky). *Ivannikova Lyudmyla.* Yakiv Novytsky and Study of Folklore in the Katerynoslavshchyna (the Katerynoslav Region). *Shimansky Petro.* From the Cultural-Art Life of Volyn in the 20s—30s. *Kimakovych Iryna.* Traditional Anecdote: Appearence of the Term and its Evolution. FROM FUNDS, COLLECTIONS AND RARE PUBLICATIONS. *Vashchenko Hryhory.* An Ideal of Man in the Ukrainian Folk Song. *Revutsky Valerian.* From Hidden Facts of Life of the Great Ukrainian Singer (Notes to the Biography of I. S. Kozlovsky). IT IS FOR YOU, TEACHERS. *Momryk Anatoly.* Significance of Mykhailo Maxymovych in the Study of Ukrainians' Ethnogenesis. UKRAINIAN DIASPORA. *Hornyatkevych Andrii.* Kobza-Playing Glory of Zinovii Shtokalka. DISCUSSIONS. *Shramko Ihor.* Kobza and Bandura in the Aspect of World Culture. SURVEYS, REVIEWS, ANNOTATIONS. *Shumada Natalya.* Pages of Our Intellectual Heritage. *Yudkin Ihor.* A Book about Culture of Ukrainians in Canada. *Pazyak Olha.* Two-Volume Book of Ukrainian Phraseologisms. LETTERS TO THE EDITOR. *Chaban Mykola.* Lessons of Galyna Mazepa. NEWS ITEMS. *Budivsky Petro.* All-Ukrainian Scientific Shevchenko Conference. *Slobodyan Oleg.* Yuri Shkriblyak's Prize Laureate. *Hvozd Mykola.* Andrii Bobyr, a Bandura-Player. *Efremova Lyudmyla.* In Memory of Olexander Pravdyuk, Folklore Researcher. Hryhorii Antonovych Nudha.

НА ОБКЛАДИНЦІ: 1 і 4 с. Федір Панчук. Лебедина вірність. Декоративне пано. Петриківка, 1988; Іван Приходько. Декоративний розпис. Гуаш, 1991.

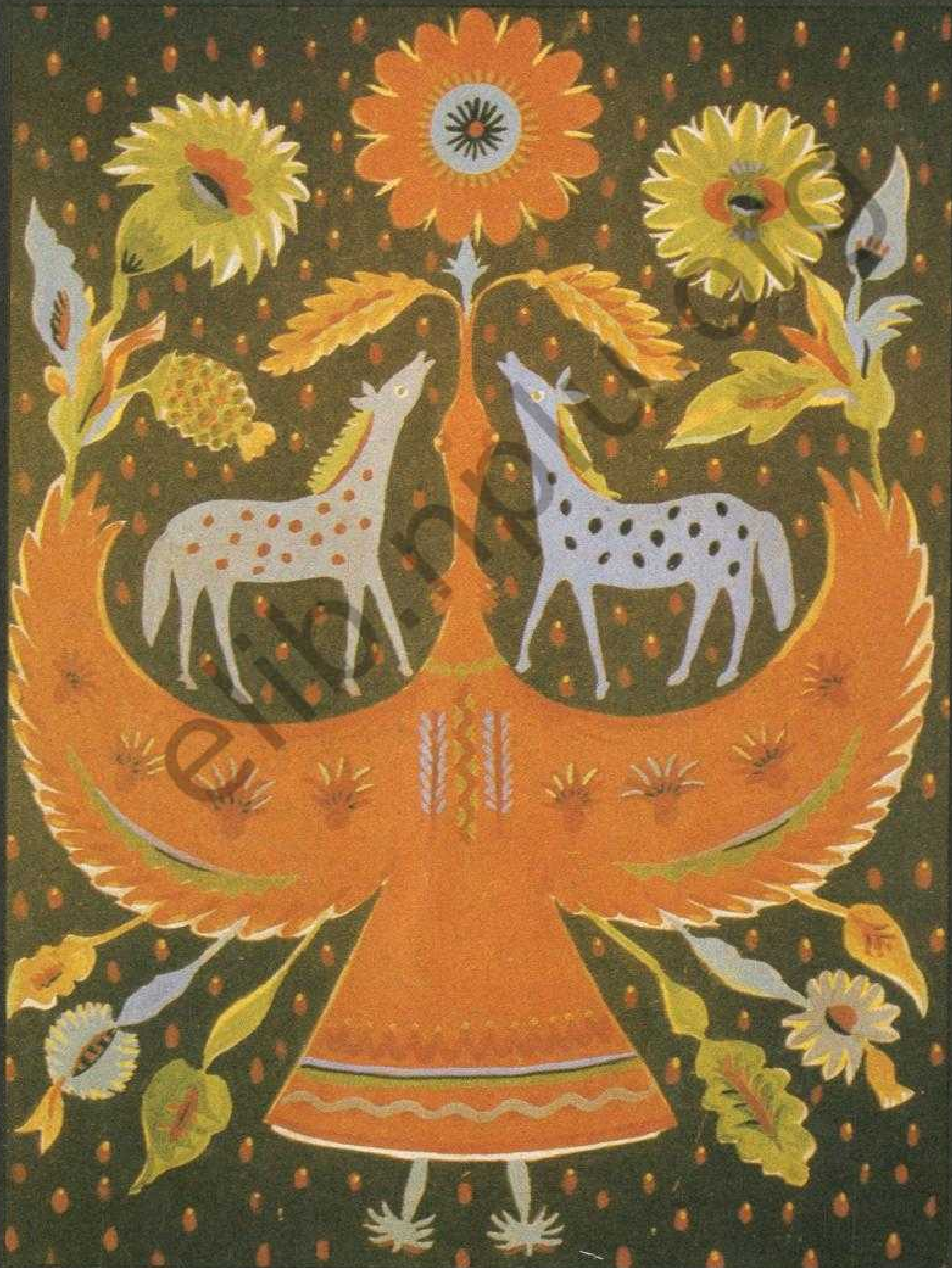




І. Приходько.
Декоративний розпис.
Папір. Гуаш.
Київ, 1991.

Індекс 74328

НАРОДНА
ТВОРЧІСТЬ
ТА ЕТНОГРАФІЯ



ISSN 0130-6936 Нар. творчість та етнографія. 1994. № 5—6. 1—96.

НАУКОВА ДУМКА